ИСКУССТВО КИНО

0 0 9

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 614-2302. Факс (495) 614-3491. E-mail: filmart@yandex.ru 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Д.ДОНДУРЕЙ — Е.ГУСЯТИНСКИЙ — Л.КАРАХАН
Игры чемпионов
Канн-2009

РЕПЕРТУАР

21
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Причастие
«Белая лента», режиссер Михаэль Ханеке

26
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Блатная весть
«Пророк», режиссер Жак Одиар

29
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Собачья жара
«Клык», режиссер Йоргос Лантимос

32
ЙОРГОС ЛАНТИМОС:
«Самое важное в работе — свобода»
Беседу ведет Ксения Рождественская

34
АНТОН ДОЛИН
Самосуд
«Антихрист», режиссер Ларс фон Триер

41
СТАС ТЫРКИН
Элементарное преступление
«Антихрист», режиссер Ларс фон Триер

44
ЛАРС ФОН ТРИЕР:
«Я решил бросить вызов логике»

47
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Притча во языцех
«Резня», режиссер Брийанте Мендоза

50
МАРИНА ДРОЗДОВА
...Густо-рубинового цвета
«Жажда», режиссер Пак Чхан Ук

53
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Визаж как искусство
«Лицо», режиссер Цай Минлян

56
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Сардинка с вареньем
«Сорняки», режиссер Ален Рене

59
АНТОН ДОЛИН
Вблизи от рая
«Вверх», режиссер Пит Доктер

65
НИНА ЦЫРКУН
Фабрика грез
«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

68
КВЕНТИН ТАРАНТИНО:
«Фильм — развлекательный»
Беседу ведет Шадельфо Жиродд

КОММЕНТАРИИ

73
ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ
Не «некоммерческое искусство»
Искусство продвижения современного искусства

ИМЕНА

79
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Еретикон
Портрет Шарлотты Генсбур

86
КРИСТОФ ВАЛЬЦ
Австриец в Голливуде
Беседу ведет Мариус Цекри

РАЗБОРЫ

93
МАРИЯ КУВШИНОВА
Религиозно-атеистический
Канн-2009: духовные искания

100
ХАННА ПАТТЕРСОН, НАТАН ФЛЕТЧЕР
(Не)свобода выбора
Британская система кинопроката: артхаус

109
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Мышеловка
«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

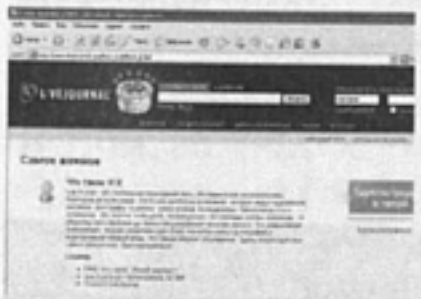
ОПЫТ

123
РАИСА ФОМИНА
Видимость и реальность
Беседу ведет Елена Паисова
Государство и артхаус

128
АНТОН МАЗУРОВ
Законы физики
Беседу ведет Елена Паисова
Судьба авторского кино в России

134
ЭРИК ЛАЖЕСС:
«Бокс-офис делают авторы»
Беседу ведет Татьяна Кирьянова
Зарубежное кино во французском прокате

MEDIA



139
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Беда коммунизма
ЖЖ как зеркало русской эволюции

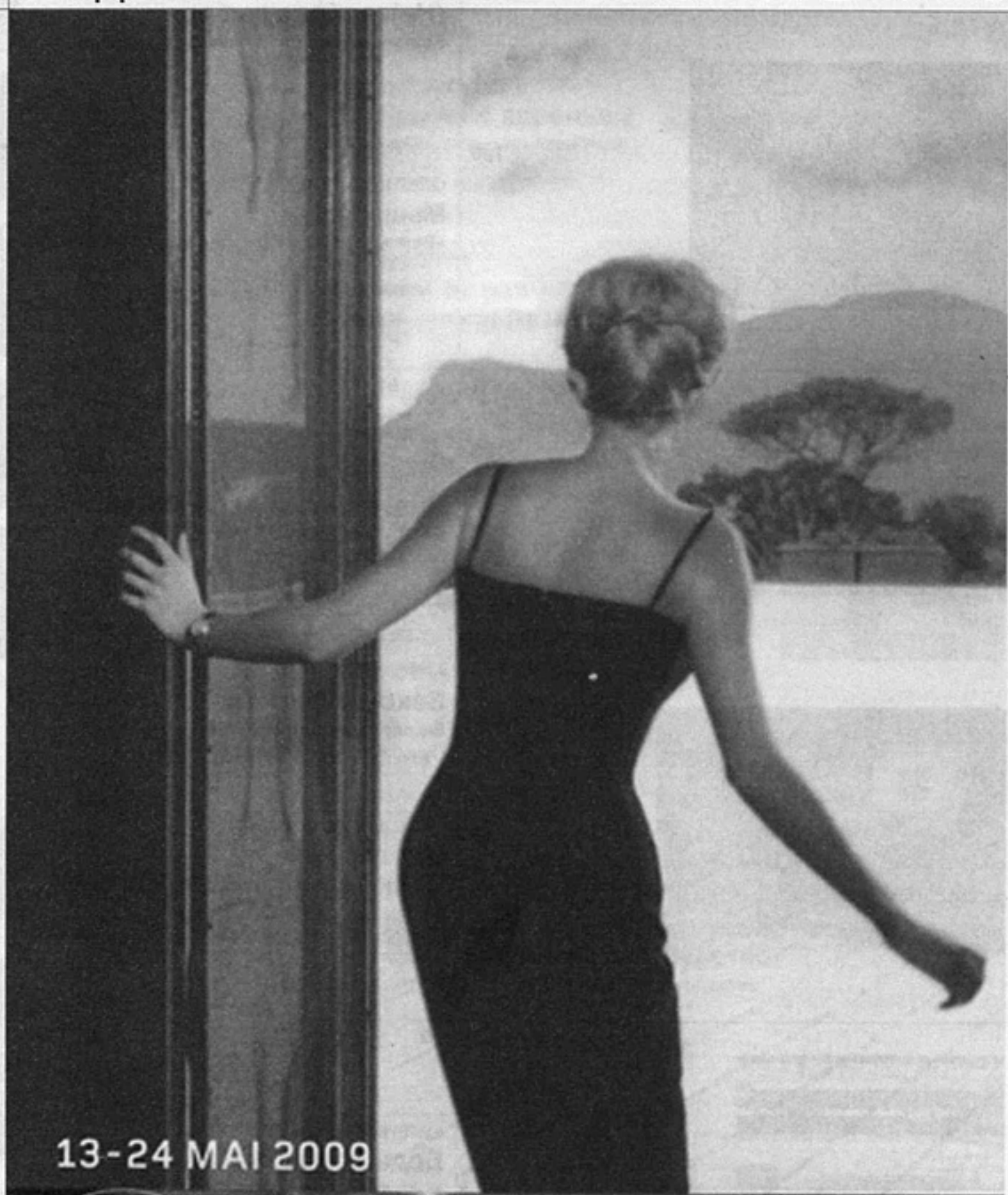
ЧТЕНИЕ

149
НАНА ГРИНШТЕЙН
Быть
Сценарий

SUMMARY

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



62e FESTIVAL DE CANNES

Д.ДОНДУРЕЙ — Е.ГУСЯТИНСКИЙ — Л.КАРАХАН

Игры чемпионов

КАНН-2009

Даниил Дондурей. Каннский фестиваль — и это очевидно — всегда не случайная встреча шедевров: за селекцией фильмов — явная или скрытая концептуальность, умение почувствовать токи культуры, дыхание времени. Может быть, это происходит в связи с авторитетом фестиваля, может, из-за символического капитала, полученного в наследство от Жиля Жакоба. Но до чего-то очень важного в культуре и в кинематографе Канн каждый год дотрагивается. И это не объяснишь тем, что возникла ситуация, когда двадцать выдающихся режиссеров одновременно закончили свои работы, а Каннский фестиваль, как русский барин, прошелся перед крепостными художниками, забрал в господский дом лучших и самых невинных. В Канне — всегда — сверхчувствительный зондаж и диагноз времени.

Евгений Гусятинский. Согласен. Добавлю только, что эту работу приходится делать в условиях, когда все крупнейшие фестивали становятся кинорынками — сейчас это практически одно и то же. Отборщики вынуждены формировать пространство для нерыночного кино внутри глобального фестивального рынка. Вопрос в том, насколько большую территорию им удастся отвоевать. В этом году, по моим ощущениям, эта территория составляла где-то десять процентов. Почти все конкурсанты — суперзвезды, режиссеры-бренды, чьи фильмы раскупают до того, как начинаются их съемки. «Антихрист», кажется, был продан по всему миру еще на стадии сценария. Кстати, увидев результат и то, как фильм приняли в Канне, некоторые прокатчики растерялись — не поняли, что с ним теперь делать.

Д.Дондурей. Ну, такая же ситуация и с Альмодоваром, Тарантино, Пак Чхан Уком, Кэмпион — всеми мэтрами. Их фильмы покупают на корню.

Е.Гусятинский. «Нерыночных» режиссеров в конкурсе практически не было. В этом, возможно, отличие Тьерри Фремо от Жиля Жакоба, который действительно открыл очень многих — от Коэнов и Линча до Дарденнов и Дюмона. Фремо, конечно, пытается выстроить собственную «номенклатуру», пестуя, например, филиппинца Мендозу или англичанку Андреу Арнольд. Но с жакобовскими фаворитами их сравнивать не приходится. И дело, я убежден, не в том, что раньше «кино было лучше», а именно в предпочтениях арт-директора фестиваля.

Лев Карахан. Открытие румынской «новой волны», справедливости ради надо сказать, пришлось именно на время Фремо. А ведь это не совсем плохое кино. И в этом году фильм «Полицейский, прилагательное» — о том, как молодой следователь из человека превращается в профессиональную функцию, — подтвердил, что румынское кино не однодневка.

Д.Дондурей. Автор этой картины Корнелиу Порумбоиу — кажется, уже четвертый большой режиссер из Румынии.

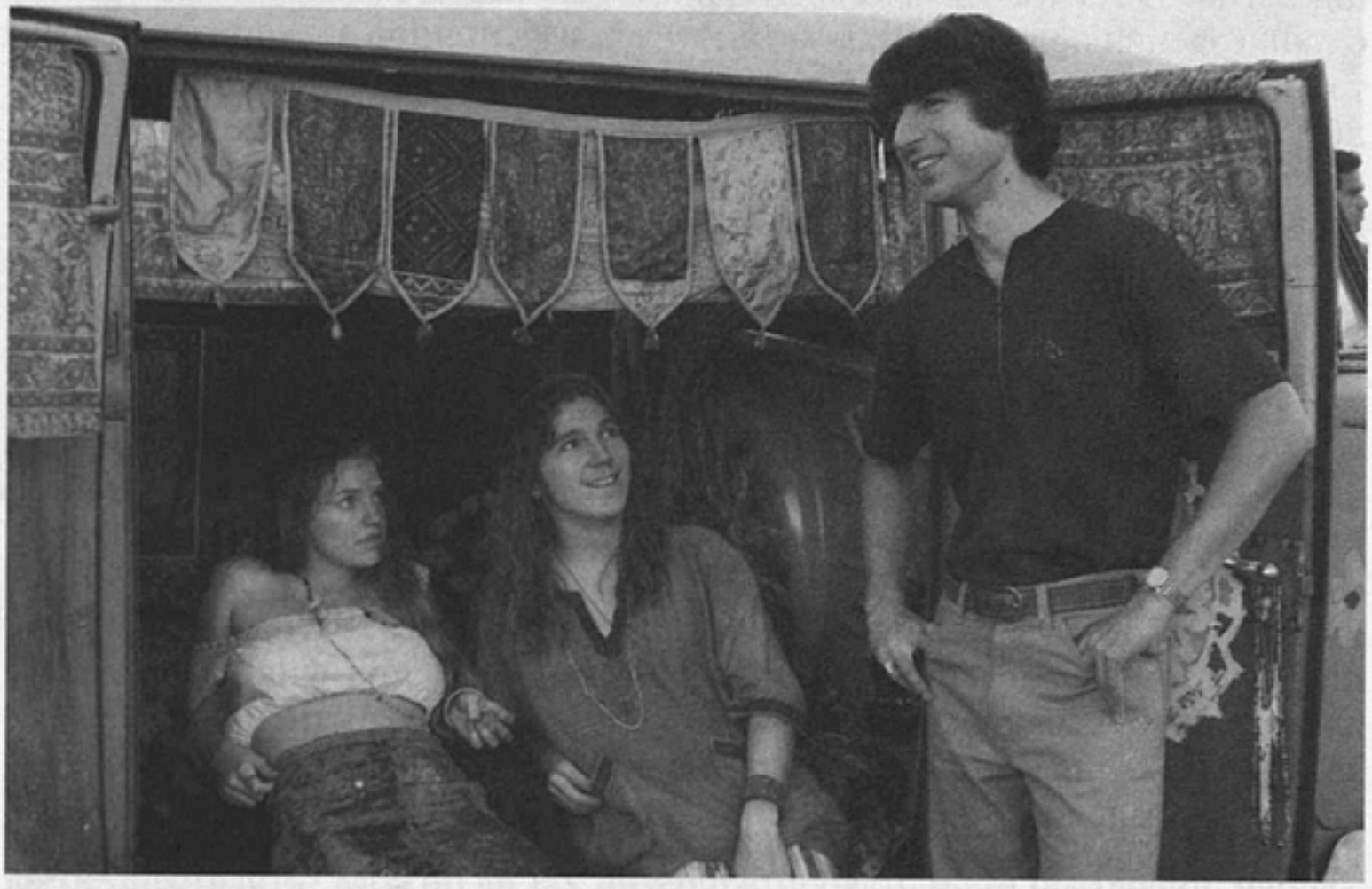
Е.Гусятинский. Да, «Полицейский, прилагательное» — превосходная картина, одна из лучших на фестивале, но почему-то она существует в «Особом взгляде». Видимо, она не настолько «эффектная», чтобы быть в главном конкурсе.
Д.Дондурей. Конечно, фестивали возникают как альтернатива бокс-офису для поддержки собственно художественного кино, которое по большому счету не связано с продажей и покупкой билетов, но, будем откровенны, дамоклов меч коммерции висит над каждым художественным действием. И если ты берешь румынский фильм, который потом не продашь никуда, — это чисто

«Яркая звезда», режиссер Джейн Кэмпион

художественный акцент. Хотя есть надежда, что подходы в продвижении таких проектов, которые найдут умелые американцы, когда-нибудь превратят этот акцент в большие деньги. Мы же видим, как чудные художники-авторы Цай Минлян или Вонг Карвай обставляются большими продюсерами, мощными инвестициями, отличной рекламой. Так что фестиваль всегда находится между молотом и наковальней. И в любом случае в контексте большой культуры он обслуживает рынок. А лелеемые поиски новых идей в конечном счете используются для хороших продаж.
Е.Гусятинский. Но если новые идеи хорошо продаются, то зачем идти по накатанной колее и брать в конкурс «старых» режиссеров, уже давно сформированных самим Каннским фестивалем? У Канна ведь уникальное преимущество — он может взять все, что угодно. Но он словно боится экспериментировать.
Д.Дондурей. Каннский фестиваль — это чистый чемпионат мира по кино. И его организаторы не хотят искать человека, который может стать Роналдо или Аршавиным. Они хотят, чтобы Роналдо и Аршавин *сегодня* выступали за их сборную. Не хотят выращивать Пупкина из-под Сызрани или с каких-то там Филиппин... Чтобы он подошел близко к великому Пеле. Они хотят, чтобы играл именно Пеле. Задача такая — рыночная, гламурная, инвестиционная — сразу показать олимпийских чемпионов. А не выращивать их.
Л.Карахан. Ну что ж, футбол так футбол. И чтобы включиться в ваш спор, вспомню о таком замечательном футбольном приеме, как искусственный офсайт. Мне кажется, он точнее всего определяет ситуацию вроде бы неожиданного прорыва в большой каннской игре. Такого прорыва действительно не случилось в этом году, к огорчению Евгения Гусятинского. Но потому и не случилось, что лучшие из лучших были в игре и играли в полную силу, даже такой ветеран, как Ален Рене. Классики явно не покидали «штрафную» и не почивали на лаврах, что с ними тоже иногда происходит, как, например, в 2005-м, когда Джармуш, Ханеке,

фон Триер, Вендерс и другие не столько играли, сколько топтались на месте.

Я не хочу обидеть, к примеру, режиссера Лорана Канте и его очень достойный фильм «Класс», который завоевал «золото» в прошлом году на достаточно безрадостном в художественном отношении фоне, тем более не буду ходатайствовать, чтобы его гол не засчитывался. Но все-таки это был гол «вне игры», вне той большой игры, когда самые яркие кинематографические дарования мира вдруг сходятся в своем естественном творческом движении и возникает тот уникальный каннский паззл, который позволяет распознавать наше бытие



«Взятие Вудстока», режиссер Ан Ли

в его основополагающих параметрах. Ну, скажем, в соотношениях добра и зла. При этом если лучшие венецианские программы выявляют соотношение этих понятий прежде всего на эстетическом поле, в артрегистре, а Берлин — в социально-политическом, то Канн — в самом прямом, не прикладном, а именно онтологическом смысле. Честно говоря, в этом году, узнав о каннской программе, в которую были включены фильмы Ханеке, Тарантино, Одиара, Пак Чхан Ука, Ноэ и в довершение списка «Антихрист» Ларса фон Триера, а править бал в качестве председателя жюри назначена, вероятно, самая «железная леди» мирового кино Изабель Юппер, я не без некоторого ужаса подумал, что Канн готовит настоящий онтологический взрыв. И мои предчувствия подтвердились в полной мере — как с точки зрения самой программы, так и по части распределения призов: жюри весьма грамотно и точно наградило те фильмы, которые наиболее жестко зафиксировали зловещий курс жизни.

Зло в нынешней каннской программе чаще всего предъявлялось как некая самостоятельная нравственная субстанция, начисто утратившая память о том, что она и не субстанция вовсе, а всего лишь — отсутствие добра.

Эта, на мой взгляд, достаточно новая тенденция пришла в каннскую программу вместе с нескрываемым страхом и подавленностью авторов. Разве что Тарантино в его «Бесславных ублюдках» как всегда было весело.

Если говорить о том, на каком рубеже шло в этом году главное каннское соревнование, то я определил бы его как рубеж страха. А победил тот, кто сумел выразить этот страх в наиболее прямой, безальтернативной, я бы даже сказал, безжалостно недиалектической форме, как, например, Михаэль Ханеке в фильме «Белая лента». Хотя по части собственно дикого, неуправляемого, физиологического страха больше всех преуспел все-таки ничего не получивший и почти что освистанный, но от того не менее выразительный и пугающий своим болезненным отчаянием Ларс фон Триер в «Антихристе».

Е.Гусятинский. У меня такого ощущения нет. По-моему, не стоит в разговоре об искусстве, всегда занимавшемся проблематикой зла и добра, так жестко разделять художественные, социально-политические и онтологические аспекты: в настоящем искусстве эти вещи неделимы — как у Ханеке в «Белой ленте». В этом смысле он действительно был лучшим. А вот у фон Триера, Пак Чхан Ука, Ноэ, Мендозы доминирует, по-моему, банальный формализм в раскрытии «онтологических» проблем — каким бы изощренным этот формализм ни был — будь то фон Триер с его «порнографичностью» и «тарковщиной», Ноэ с его наркотическим «трипом», снятым субъективной камерой — с точки зрения призрака, Пак Чхан Ук с его избыточной дизайнерской жестокостью или Мендоза, который в реальном времени регистрирует акт насилия, словно это какой-нибудь snuff. На мой взгляд, художественные приемы, которыми пользуются эти режиссеры (за исключением Ханеке), окончательно обанкротились — именно Канн показал их несостоятельность, исчерпанность, их бессилие и тупиковость в раскрытии «онтологических» смыслов. Хотя еще недавно такие методы были передовыми и прогрессивными.

Попытка вернуться на территорию «чистого искусства», очищенного от всего социального, которую предприняли фон Триер, Пак Чхан Ук и Ноэ, в глобальном смысле оказалась провальной. Но сама эта попытка говорит, наверное, о неких сдвигах в понимании того, что такое искусство. Эти сдвиги, кстати, пророчески зафиксировал Лоран Канте в прошлом году своим фильмом «Класс», победившим не только потому, что «общий фон был безликим». Просто Канте установил планку, которой все другие фильмы, двигающиеся в этом направлении — по ту сторону фикшна и нон-фикшна — еще не достигли. Это было настоящее открытие. А вторым открытием был «Голод» Маккуина, выглядевший перпендикуляром по отношению ко всему остальному фестивальному мейнстриму и арту, включая сверхактуального Канте. Такая вот «другая актуальность», по-новому работающая со старыми, казалось бы, уже отжившими кинематографическими кодами. Эти два фильма сделали для меня прошлый фестиваль, компенсировав все его недостатки. В этот раз общий уровень конкурса был намного выше, чем в прошлом году, но — ни одного открытия. Вообще.

Д.Дондурей. Ни имен, ни тем, ни фильмов, ни эстетических программ?

Е.Гусятинский. Все сразу — если говорить об открытиях в широком смысле слова.

Д.Дондурей. Пеле показал, как он здорово обрабатывает мяч...

Л.Карахан. ...а гол вроде как и не забил?

«В поисках Эрика», режиссер Кен Лоуч

«Месть», режиссер Джонни То

Д.Дондурей. А ваш любимый румынский фильм — «Полицейский, прилагательное»?

Е.Гусятинский. Румынский фильм хороший, но я сейчас говорю о главном конкурсе. То, что в нем не будет открытий, стало ясно, уже когда объявили список: в нем не было ни одного дебютанта.

Д.Дондурей. Вопрос на засыпку: получается, что великие мастера не способны на открытия? Только дебютанты, вроде автора «Голода», могут прорывы осуществлять? Можно ли так интерпретировать ваши претензии: народные артисты всего мира не могут предоставить вам художественные откровения? Только молодежь, явившаяся из Перу или с Филиппин.

Е.Гусятинский. Молодежь с Филиппин тоже не смогла, к сожалению. А великие мастера или продемонстрировали блестящую форму — именно такую, какую от них и ожидали, — или попытались обмануть ожидания (фон Триер и даже Тарантино), но прыгнуть выше головы у них все-таки не получилось. За исключением, пожалуй, лишь Ханеке.

Д.Дондурей. Значит, вы не верите в знаменитых «стариков»?

Е.Гусятинский. Да просто Тарантино, фон Триер, Альмодовар и все остальные уже не могут соревноваться друг с другом. Каждый из них может соревноваться лишь с самим собой. В этом смысле выиграть у самого себя удалось лишь Ханеке, что и было отмечено жюри.

Л.Карахан. Я прошу прощения, но давайте поговорим по существу о том, что было в Канне, а не о том, чего по тем или иным причинам не было.

Д.Дондурей. Я готов. И сразу же с Львом не соглашусь: проблема добра и зла — скорее тотальная, вневременная мегатема. Но были и более конкретные ее аспекты.

Е.Гусятинский. Это проблема вообще всего искусства во все времена. Чтобы закрыть тему «того, чего не было», все же напоследок скажу, что Канн в этот раз отверг фильм своего любимца Джармуша «Границы контроля» — и для меня это очень показательно. Вот где онтология в чистом виде, онтология, которая вовсе не исчерпывается конфликтом добра и зла и вообще какой-либо диалектикой. Это абсолютно авангардная картина, чистое искусство без искусственного очищения от «всего лишнего», и то, что Канн ее отверг, зато взял удобоваримого, понятного, эффектного фон Триера, говорит о многом.

Д.Дондурей. Для меня была важна тема нового ви́дения и понимания насилия. Вообще, насилие — основа коммерческого кино, потому что интерес миллионов зрителей, сборы денег часто основаны на разного рода зритель-

ских страхах и играх авторов с ними. В первую очередь, со страхом смерти, со связанными с этим страхом искушениями — смертью и насилием. Так построено коммерческое кино. Нынешний фестиваль полностью изъял эту проблемную область. Режиссеры стали искать философские, мировоззренческие, не побоюсь этого слова, чувственные ресурсы насилия. Разного рода смыслы, переживания, связанные с ним. Они отменили линию важнейшего рубежа: есть жизнь, есть смерть, есть насилие как пограничное состояние, всегда объявляемое культурой как нечто античеловеческое, отвратительное, опасное. Теперь оказалось, что нет прежнего насилия. Теперь оно служит более сложному пониманию любовных отношений, расширению ассортимента разного рода искушений, моральных оценок. Даже не беря в качестве примера Пак Чхан Ука, обожающего игры в натурализм и насилие, этот метасюжет возник в Канне во множестве фильмов — от Ларса фон Триера до Тарантино, в картине которого скальпы фашистов снимают худосочные американские евреи.

Мотив, о котором я говорю, можно обнаружить и у такого классического мастера жанра, как Джонни То в фильме с говорящим названием «Месть», и у французского «отморозка» Гаспара Ноэ в картине «Входи в пустоту» — в большом количестве фильмов, причем конкурсных, основных. Поэтому мне кажется, что на фестивале представлено не столько зло, сколько новые горизонты понимания самой жизни. Скажу резче — новая чувственность, новое осязание, новый контакт в этом невероятно имитационном, запутанном, состоящем из обилия разного рода симулякров мире. Если тебя не изнасиловали, ты вообще уже ничего не почувствуешь. Тем более — ничего не поймешь. Вот тот смысловой горизонт, который, кроме всего прочего, как мне показалось, возникал в каннской программе.

Л.Карахан. Это дерзкая идея — по поводу изнасилования. Раньше, кажется, считалось, что без поллитра не разберешься... Ладно, я готов отказаться от той понятийной части, которая кажется слишком абстрактной. Хотя разве в абстракциях дело? Понятно же, что вас смущает контраст, жесткое разделение добра и зла как непримиримых противоположностей. Хочется найти что-то компромиссно-промежуточное, вроде «новых горизонтов понимания насилия». Но ведь уже ясно, что, даже научившись размывать границы между добром и злом, современное сознание остается в пределах этих понятий — иначе просто нечего было бы размывать...

Д.Дондурей. Зачем отказываться?

Л.Карахан. Подожди. «Готов отказаться» не значит «отказываюсь вовсе». Просто мне кажется вполне приемлемой та конкретизация, которую ты предлагаешь. И я согласен перейти от категории зла к категории насилия, но только с одним маленьким уточнением: насилие есть проявление зла и ничто иное. Взять хотя бы вампиризм, который одолевает страждущего героя в фильме Пак Чхан Ука. Вроде бы как жанр — игра воображения. К тому же свобода художника по сегодняшним правилам не должна быть скована нравственными табу и моральными предрассудками. Но все-таки если вообще без предрассудков, а по-человечески, ведь никто же из нас не хочет, чтобы в процессе дискуссии кто-то высосал у другого литр-другой крови? Есть же в жизни и нечто такое, что не подвержено деконструкции.

А теперь я готов поразмышлять и о том, как это так «чисто конкретно» вышло, что мир вдруг окончательно перешел, почти как в «Звездных войнах», на темную сторону силы.

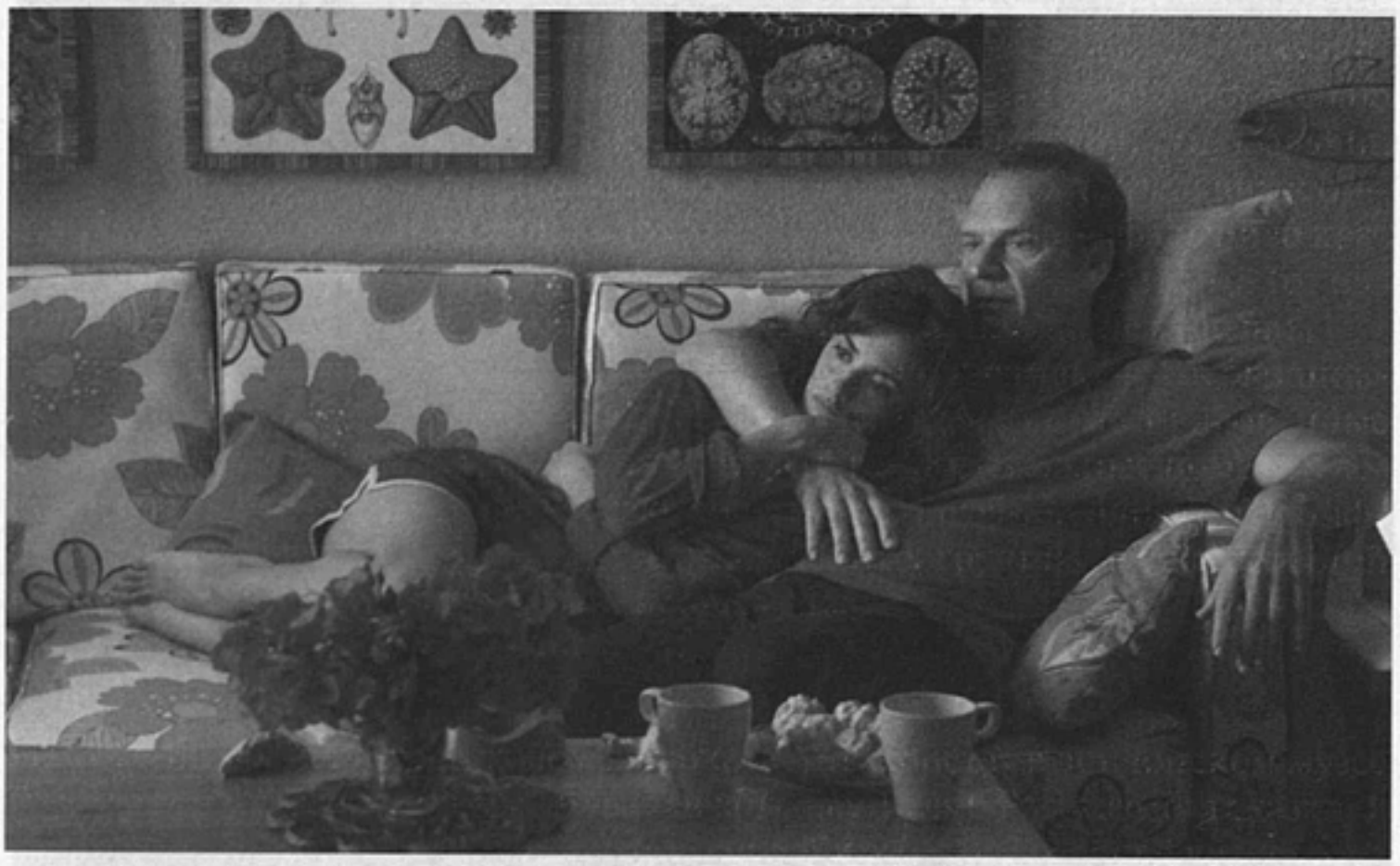
Е.Гусятинский. Мир в каком смысле?

Л.Карахан. В смысле авторских его интерпретаций. Мы же говорим о Каннском кинофестивале.

Е.Гусятинский. Это давно произошло, лет так...

Л.Карахан. Началось — да, давно, но не произошло, а происходит по сей день. Не далее, как два года назад мы немного в другом составе: Плахов, Дон-

дурей и я — тоже обсуждали Каннский фестиваль[1]. И говорили тоже о насилии, о том, как оно видоизменилось. Плахов сказал тогда, что, несмотря на мрачность фестивальной тематики, есть и какая-то надежда на человечность.
Е.Гусятинский. Это тот фестиваль, на котором Кристиан Мунджу победил?
Л.Карахан. Да, «4 месяца, 3 недели и 2 дня». А еще были братья Коэны с фильмом «Старикам здесь не место», Гас Ван Сент с «Параноид-парком», Тарантино с «Доказательством смерти» — и все это были фильмы, по-разному говорившие об одном — о насилии, которое не ломает, не разрушает



«Разомкнутые объятия», режиссер Педро Альмодовар

жизнь, но вполне органично вписывается в нее и даже является неотъемлемым, привычным ее атрибутом. И никакой такой особой гуманистической надежды и ожидания света в конце тоннеля по сути не было. Но было несколько совсем других фильмов, в которых свет присутствовал изначально, как в замечательной картине Карлоса Рейгадаса «Тихий свет». Именно присутствие этого света помогало героям Рейгадаса, совершившим прелюбодеяние и отступившим от света, вернуться к нему — тяжким внутренним сверхусилием преодолеть любовную страсть и произнести — как откровение — слова: «Мир важнее, чем любовь».

Этот экскурс в прошлое нужен для того, чтобы отметить — в нынешнем году ситуация кардинально изменилась. Даже если зло, о котором я говорил, мы назовем теперь «насилием» — власть этого насилия окажется безраздельной и глумливой в этой безраздельности, как у Тарантино или Пак Чхан Ука. Может, конечно, это и игра, но только уже с благородной игрой в футбол ее явно не сравнить. Бесславно-ублюдочным оказывается у Тарантино и насилие фашистов, и насилие евреев-американцев, которые с фашистами сражаются, и насилие бомбистов из французского Сопротивления. В общем — весело: «чума на оба ваших дома». А у Пак Чхан Ука, как мы уже говорили, жаждущий духовного подвига католический священник превращается в вампира и сосет кровь у кого ни попадя. Но вампиризм не мешает ему сохранять «моральный облик», и в финале он хочет избавить мир от себя, растворившись, как и полагается вампирам, в лучах восходящего солнца, а его возлюбленная, плохая вампирша, не хочет: ей нравится сосать кровь.

Такие игры действительно делают конфликт добра и зла чистейшей абстракцией. И даже свет восходящего солнца не спасает. А таких картин, как «Тихий свет», в этом году почему-то уже не было.

---

[1] См.: Дондурей Даниил — Плахов Андрей — Карахан Лев. Гонка за лидером. — «Искусство кино», 2007, № 7.

Те фильмы, которые можно было хоть как-то посчитать проблеском надежды, по сути не вступали в борьбу с насилием за оккупированную им онтологическую территорию. Они представляли сюжеты локальные и самодостаточные, почти жанровые — будь то трогательная и сентиментальная история Джейн Кэмпион о платонической любви поэта Китса «Яркая звезда» или очередной гимн всепобеждающей социальной солидарности от Кена Лоуча «В поисках Эрика».

Обычно не принято фиксировать внимание на неких непроизвольно возникающих в фестивальном контексте лейтмотивах. Но в этом году был как

«Побеждать», режиссер Марко Белоккио

минимум один по-настоящему уникальный лейтмотив, который случайным не назовешь. И у фон Триера, и у Гаспара Ноэ, и еще в двух-трех конкурсных картинах есть сцены, где дети застают своих родителей в момент соития, и это становится причиной губительной детской травмы. Насилие распоряжается жизнью и демонизирует ее уже в самом животворящем ее истоке. Ну разве это не ново?

Е.Гусятинский. Ну да, «первосцена», о которой еще Фрейд все написал. Ничего уникального тут нет. Не согласен по поводу лейтмотива «детской травмы». У фон Триера мальчик вываливается из окна не потому, что застает родителей во время секса (тогда это прямо самоубийство!), а просто потому, что они в этот момент естественно поглощены собой — настолько, что не могут усмотреть за ребенком, забывают о нем, выключаются из реальности. Из-за этого природного эгоизма — когда во время сексуального удовольствия не думаешь ни о чем другом — героиня и калечит свои половые органы. Она винит во всем секс, похоть и человеческую природу в целом, но ребенок умер *по чистой случайности* — именно так, кстати, и показана его гибель.

Вообще очень соблазнительно подверстать все каннские фильмы под одну концепцию — к тому же такую вместительную и всеобъемлющую, как насилие и зло, но, по-моему, вы передергиваете. При чем тут Рейгадас с его «Тихим светом»? Где там абсолютно конкретное физическое насилие, которое обрушивают на нас фон Триер, Пак Чхан Ук, Мендоза, Тарантино? В трансцендентной истории о любви — физической и божественной? Насилие — это вообще родовое пятно кинематографа, который всегда использовал его как самодостаточный аттракцион, существующий по ту сторону морали. И сегодня «эстетизацию насилия» сложно преодолеть — даже когда кино пытается говорить о философии насилия, о его экзистенциальной сущности, как в чересчур, на мой взгляд, аттракционных фильмах фон Триера и Мендозы. Я уже не беру Пак Чхан Ука, который снял чистый гиньоль, или Таранти-

но, почти отказавшегося от своей фирменной жестокости... чтобы подразнить тех, кто ожидал, что «Бесславные ублюдки» будут «кровавым мочиловом». Игра в насилие, отстранение от него при помощи иронии или при помощи отсутствия иронии, свобода в обращении с ним как с жанром или кубиком для жанровых конструктов, насилие как дизайн — во всем этом я скорее вижу потерю чувствительности к этой, вне всяких сомнений, важнейшей онтологической проблеме.

Л.Карахан. Так это же и есть потрясающая новость!

Д.Дондурей. Евгений, а вы обратили внимание на тот лейтмотив, который связан с детьми, наблюдающими за интимными отношениями родителей? Лев, видимо, считает, что это такая античеловеческая мотивация и даже в постфрейдизме главная травма, которую потом выносят сначала герои, а затем и зрители. Так табуируется рождение — как какая-то опасность, как преддверие того же самого насилия. Рождение человека в любой культуре всегда было наполнено просветленным, гуманитарно значимым смыслом. Всегда позитивным. Никогда это таинство не маркировалось как нечто опасное или неприглядное.

Е.Гусятинский. Ну да, лучше, вообще-то, не рождаться, как сказал Аристотель. Но я бы не стал сводить эти фильмы к подобным максимам. Если уж говорить о насилии над детьми, то в фильме Гаспара Ноэ сцена зачатия, которая ради понта показана изнутри влагалища, и финальное рождение ребенка носят абсолютно благостный характер, компенсируя все страдания, выпавшие на долю главной героини, и возвращая к жизни ее брата, которого она рожает заново.

Повторюсь, никто из каннских режиссеров не вышел за рамки уже опробованных, использованных, усвоенных стереотипов восприятия насилия — какими бы радикальными и немейнстримными они ни были. Похоже, они и не стремились выйти. Я вообще не считаю правильным подходить ко всем каннским конкурсантам с точки зрения того, как они понимают и изображают насилие. Да, в этом смысле даже у Ханеке зло выглядит предсказуемым ханековским «скрытым», но в его «Белой ленте» есть другая эволюция, более важная. О банальностях, которыми пытается шокировать Мендоза в своем физиологически-публицистическом очерке «Резня», говорить и вовсе не хочется — настолько они скудны и прозрачны.

Л.Карахан. Новое содержание не может не порождать новую форму, потому что, как известно, «форма есть выжимка из содержания». И даже незначительная содержательная динамика внутри уже знакомой формы, авторского стиля неизбежно обновляет этот стиль. Такого глумливого Тарантино, к примеру, мы еще не видели.

А Ларс фон Триер? Разве он такое когда-нибудь делал? Говорю сейчас не о психологическом состоянии автора, на которого во время пресс-конференции страшно было смотреть — как у него руки трясутся, — но именно об эстетике, не имеющей почти ничего общего ни с «Догмой», ни с его американской дилогией.

С конкурсным фильмом Мендозы «Резня», который, кстати, получил от Изабель Юппер почетнейший приз за режиссуру, все тоже не совсем просто. Хотя он и мне не слишком нравится и кажется однообразным по приему: расчлененка в кромешной темноте. На экране все время только какие-то тени людей — то убивающих, то расчленяющих, что, мягко говоря, утомляет. Но смысл понятен: герой, не участвующий в насилии, но поневоле наблюдавший за ним и осквернённый соучастием, соприсутствием, в конце фильма как ни в чем не бывало возвращается домой, в семью. И его жизнь беспрепятственно продолжается: все нормально. Что же еще, как не кромешный мрак, может быть доминирующим образом такого кино?

Е.Гусятинский. Правильно, но я говорю только о том, как это сделано. У Мендозы сделано как физиологический очерк, не открывающий никаких горизонтов в трактовке этой проблемы.

Л.Карахан. Ну хорошо! Предположим, каннская компания мастеров движется слишком медленно, а то и вовсе застыла в своем развитии. Но ты так говоришь о них, как будто знаешь какие-то другие грибные места, где новаторство на каждом шагу. Поделись.

Е.Гусятинский. Да я не говорю, что должно быть новое. И в принципе не стремлюсь сводить наш разговор к теме насилия в кино вообще и в каннских фильмах в частности. Я просто против того, чтобы объявлять новым то, что мы увидели в Канне. Тем не менее отвечу: когда вышли «Забавные игры» Ханеке, это, действительно, был новый поворот в подходе к насилию в кино, к насилию в разных смыслах слова.

Л.Карахан. Это было лишь первое тяжелое приближение к теме. И если сегодняшнего Ханеке в «Белой ленте» сравнить с Ханеке «Забавных игр», то как раз и обнаружится та гигантская дистанция, которую прошло кино, погружаясь в насилие как в самодовлеющую сферу обитания человека. Прежнее и новое кино — два разных мира.

А в чем разница? Да в том, что тогда насилие приходило в мир как бы со стороны — то ли из ниоткуда, то ли прямиком из адского пекла — уж очень те гладенькие мальчики-изверги, которые называли себя веселыми именами, кажется, Том и Джерри, были похожи на разгулявшихся бесов. Не случайно Ханеке — и это был действительно новаторский ход — полностью отказался, изображая этих героев, от привычных социальных мотивировок: «среда заела». Те герои были намеренно социально стирильны.

Е.Гусятинский. Почему? Там все очень социально, просто все социальные мотивировки подорваны.

Л.Карахан. Он их изъял.

Е.Гусятинский. Не изъял, а показал, что не в них дело.

Л.Карахан. Точнее, что до этих мотивировок дело не дойдет, если в мир вторгнется прямое и неотвратимое насилие. Дело будет только в том, как от этого насилия защититься. Главный вопрос, если ты помнишь, который злые мальчики задают благородному семейству: хоть одну молитву знаете? И мать пытается что-то вспомнить, промямлить, но безуспешно.

Е.Гусятинский. Там было не только про это. От отсутствия социальных мотивировок зло в «Забавных играх» не перестает быть социальным. Как и отсутствие «метафизических» мотивировок не лишает его истинной метафизичности. Все это — разные формы одного и того же зла. А религия — лишь одна из защитных структур, которые подрывает Ханеке. Можно подумать, что если бы жертвы были истинно верующими, то они бы спаслись. Ничего подобного.

Л.Карахан. У Ханеке — вряд ли. Согласен. Но я пытаюсь сейчас акцентировать именно то, что отличает прежнего Ханеке от нынешнего, вполне заслуженно получившего от своей любимой артистки Изабель Юппер «Золотую пальмовую ветвь» — не по блату. Тогда насилие интерпретировалось Ханеке исключительно как вторжение извне.

Е.Гусятинский. Да нет, там насилие было частью этого мира. И Ханеке детерминирует его социально — только не при помощи сюжета, а при помощи киноязыка, визуальности, лишенной в «Забавных играх» и намека на какое-то «второе дно», — отсюда-то и весь ужас «Забавных игр».

Л.Карахан. Ну как же? Юноши были настоящими пришельцами и незнакомцами — только выдавали себя за своих.

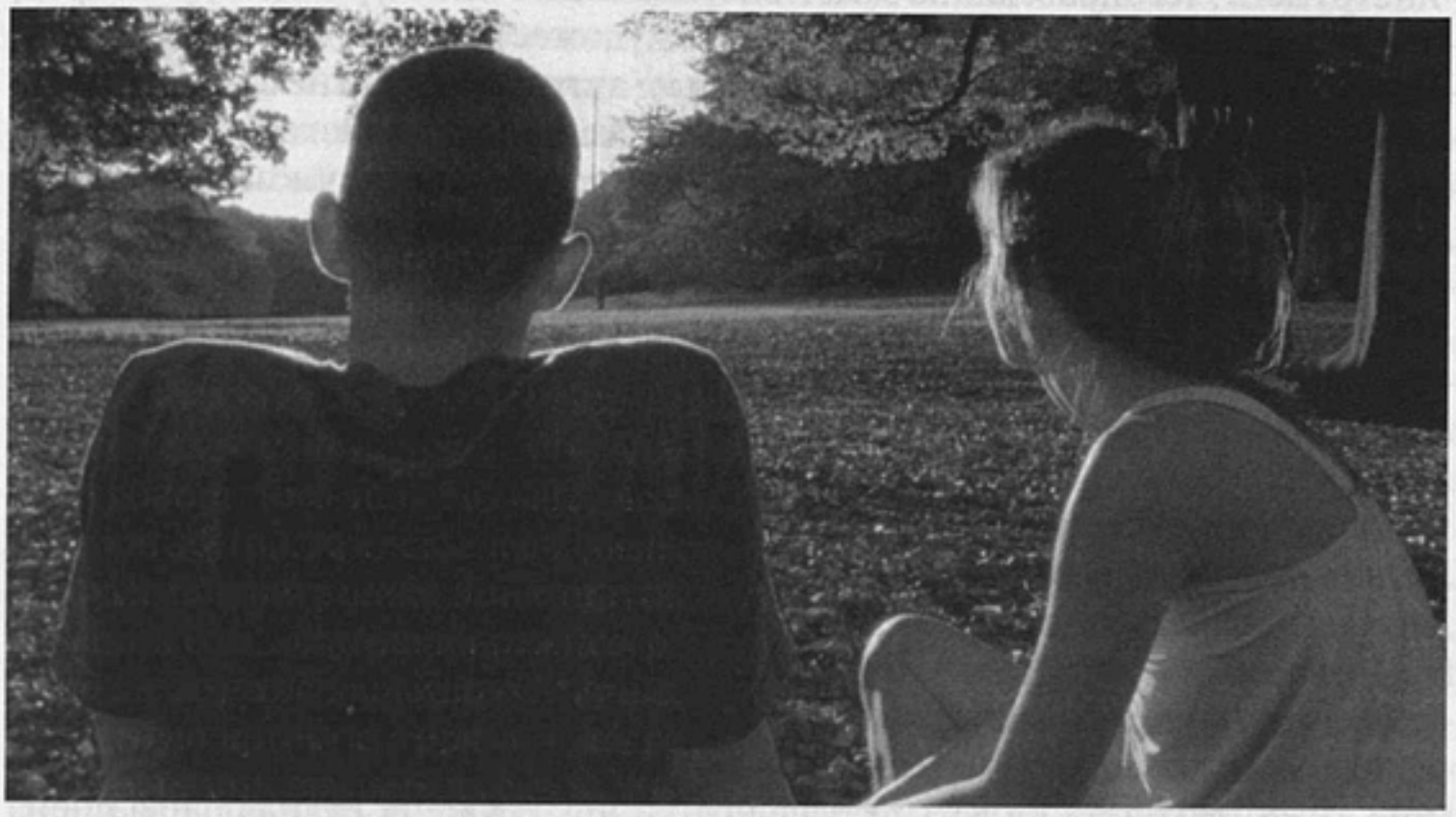
Е.Гусятинский. А я вижу по-другому: Ханеке показывает, что насилие рядом, вот сейчас постучится в дверь — и всё, до свидания.

Л.Карахан. Но согласись, что в «Белой ленте» насилие совсем уж свое, родное — оно внутри местечка, в котором происходит действие. Насилие — это не другие и даже не мы сами. Насилие — это наши дети. И в этом самое страшное — настоящая и полная гуманистическая катастрофа.

Д.Дондурей. Я скорее согласен с Львом: дети в «Белой ленте» действуют, конечно, изнутри, а не извне, как мальчики в «Забавных играх».

Е.Гусятинский. «Забавные игры» и «Белая лента» — это разные картины, никто не спорит. Но между собой они, безусловно, связаны, как связаны, по-моему, все картины Ханеке. Он очень последовательный, поступательный художник — в отличие, кстати, от фон Триера, который каждый раз разрушает себя, чтобы создать себя заново...

Д.Дондурей. Хорошо, давайте подойдем к каннским программам с другой стороны: на протяжении десятилетий мир, а следовательно, и искусство, переживал проблему различных социальных несправедливостей. По-моему, эта



«Входи в пустоту», режиссер Гаспар Ноэ

тема вообще никого сегодня не волновала в Канне. Она немножко проглядывает у Кена Лоуча, где простой мужик, почтовый служащий, ищет путь к самому себе в воображаемом диалоге со своим тезкой, футболистом Эриком Кантоной.

Сюжеты, касающиеся социальных обстоятельств, самой природы несправедливости, совсем исчезли. Их теперь нет. Мир осмысливается в рамках разного рода экзистенций.

Е.Гусятинский. Да, но тот же Ханеке при этом — насквозь социальный. Скорее, произошел сдвиг в подходе к несправедливостям — Ханеке, по-моему, уравнивает причины и следствия зла, его мир несправедлив изначально, с самого своего рождения. И это залог его существования — целостного, даже по-своему гармоничного, как целостна и гармонична сама «Белая лента». Если эти причины убрать, все вообще развалится. Если убить зло, мир перестанет существовать.

Д.Дондурей. Я говорю только о тенденции, о новом понимании социальности, борьбы за справедливость против разного рода различий, вроде бедности и богатства. Масса вещей, которыми кинематограф жил все сто лет. Особенно всю вторую половину XX века. Все это теперь куда-то уходит. Сильно трансформируется.

Е.Гусятинский. Отсюда, видимо, и демонстративная асоциальность, аполитичность фон Триера. Но для меня «Антихрист» — это доказательство того, что абстрактное и символическое кино в чистом виде является сегодня архаикой. И в этом смысле оно не далеко от изысканного гламура, которым увлеклась Джейн Кемпион в своем фильме «Яркая звезда».

Л.Карахан. Опять у нас какой-то футбол получается. Только игра идет в одни ворота. И не то чтобы я был такой уж поборник абстракций, но «абстрактно» — не значит «плохо». Просто у фон Триера таков уровень художественных обобщений. Социальный подход — это ведь тоже не индульгенция. К тому же социальность — понятие гораздо более широкое, чем злободневность. Для ме-

ня и картина Кэмпион вполне социальна. В ней в этом смысле очень точно проставлены все акценты. Именно социальное неравенство является катализатором всех драматических коллизий в этом фильме и, прежде всего, невозможности соединения двух любящих сердец.

Другое дело, это стилизованная социальность, декоративная. Но почему нет? Вот мы с Даниилом Борисовичем с удовольствием картину посмотрели и, кстати, на этом же просмотре был Тарантино — тоже не ушел.

Социальность вполне может использоваться в качественных работах, как инструмент, ты справедливо заметил, изысканного гламура. Но и, наоборот, абстракция может оказаться взрывным художественным высказыванием. Именно оно может быть актуальным или не актуальным, но не сами средства. Я не защищаю фон Триера. Мне его картина совсем не близка. Но нельзя же его списывать за то, что он посвятил фильм такому «архаичному» художнику, как Тарковский. Его истерические откровения, может быть, даже больше характеризуют момент, чем холодный документализм Ханеке.

Е.Гусятинский. Расчлененка и отрезание клитора на крупном плане — это характеристика момента?

Л.Карахан. Естественно, поскольку еще вчера он ничего подобного себе не позволил бы. Женя, вот ты очень насмотренный человек, и мне просто интересно (спрашиваю без всякого подвоха): если все, что мы обсуждаем, не актуально, то, наверное, в сравнении с тем, что по-настоящему актуально. Но где это актуальное? Или опять будем возвращаться к «Забавным играм»?

Е.Гусятинский. Актуально то, что резонирует с моментом и одновременно предопределяет следующий момент, когда понимаешь, что такое искусство стало возможным только здесь и сейчас. В этом смысле — таково мое впечатление — «Антихрист» не есть актуальное кино. Для меня скандальная сцена с женской кастрацией — это современный аналог разрезания глаза из «Андалузского пса». Тогда такие вещи воспринимались как новация, но сейчас, мне кажется, прямое использование этого языка выглядит архаикой. Все-таки восемьдесят лет прошло, и наша оптика сильно изменилась, стала прочнее, выносливее — благодаря накопленному опыту восприятия, который достался нам по наследству от XX века. Поэтому никакой новаторской выразительности я тут не вижу, ничего, что вызывало бы «страх и трепет»: единственная эмоция — это смех, активно звучавший на показе в Канне. Не тот смех, что является защитной реакцией, а элементарный смех от того, что «нас пугают, а нам не страшно» — совсем как в мейнстримном кино. Скорее, я вижу тут, повторюсь, окончательную потерю чувствительности по отношению к таким образам — несмотря на весь их порнографический натурализм. По-моему, помимо «расчлененки» в каннской программе был и другой очевидный мотив, связанный с обилием синефильских фильмов, с разнообразным «кино о кино». Это есть у Альмодовара, обильно цитирующего и отстраняющего свои ранние ленты, у Тарантино, Джонни То, фон Триера, Цай Минляна, снявшего оммаж Франсуа Трюффо и одновременно свои «8 $^1/_2$» — картину о режиссере в кризисе, этакий распадающийся фильм о невозможности фильма.

Зацикленность кино на себе самом — синдром показательный, и, мне кажется, не стоит его недооценивать. В некотором роде он свидетельствует об исчерпанности идей, смыслов, о том, что «нечего сказать», о том, что все уже было. Тарантино, Альмодовар, Цай Минлян все это иронично обыгрывают и отстраняют, подтверждая, что кино, даже если оно в тупике, способно прожить и без связей с внешним миром. В этом смысле Ханеке — это, наоборот, попытка вернуться к состоянию, когда никакого «кино» еще не было, попытка сбросить весь этот «кинематографический опыт», неотвратимо присутствующий у того же фон Триера. Попытка прорваться к чистой, неинтерпретированной реальности, увидеть ее во всей сложности и неразрешимости. «Белая лента» в этом смысле показательное название — один мой приятель

очень точно заметил, что лица у Ханеке будто сошли с фотографий знаменитого Аугуста Зандера, немецкого фотографа начала прошлого века, который изучал и фотографировал ту же среду, что и Ханеке в «Белой ленте».

Л.Карахан. Ну хорошо, давайте о Ханеке, у которого не «кино про кино» и «не только про насилие». Но тогда про что? Ведь он очень радикален в своем художественном решении: все конкретно, четко, по-немецки. Он идет до конца там, где другие пытаются найти хоть какую-то лазейку. Его мир герметичен, из него нет выхода. И даже самая потрясающая, самая светлая история — о любви учителя и молоденькой гувернантки — ни на какой свет в конце тунеля не намекает. Но как бы тонет в общем гнетущем навороте событий — сначала местного значения, а потом, под конец, и глобальных. Зверство детей венчает сообщение о начале первой мировой войны. В «Белой ленте» нет выхода и нет никакой другой реальности, кроме той, что можно объективно зафиксировать, а она безнадежна. А вот у Одиара, которого пора уже вспомнить, потому что «Пророк» заслуженно получил Гран при, немного иначе. У его героя, который сидит в тюрьме, есть потусторонний собеседник — человек, которого этот герой убивает по заданию корсиканской мафии в начале картины. Мистические диалоги — единственная моральная отдушина для героя в его тюремной беспросветности. Отдушина призрачная, но она обозначена.

Е.Гусятинский. Эти эпизоды мне как раз кажутся лишними.

Л.Карахан. Может быть, и так — по гамбургскому художественному счету. Но потусторонние собеседники в каннской программе есть и у Кена Лоуча, и у Пак Чхан Ука, и у Гаспара Ноэ, еще в нескольких фильмах. И это второй лейтмотив, чрезвычайно важный, как мне кажется, для понимания фестивальной складки и ее, настаиваю, актуальных смыслов. Беспросветную реальность хочется хоть как-то разрядить и найти в ней хоть какой-то, пусть даже потусторонний, выход — по крайней мере, отдушину.

При всем уважении к Ханеке, фестивальное послание, по-моему, очень трудно прочесть, не замечая те формы выражения актуального, которые, пусть даже и не без основания, кажутся нам «лишними».

Д.Дондурей. И все же именно Ханеке стал лидером фестиваля. Потому что именно он так психологически тонко, художественно и своевременно спроецировал практически все темы, которые мы обсуждаем. У него есть сложно представленная картина моральных, социальных, физиологических и многих других проблем. В этом смысле «Белая лента» и самый социальный, мне кажется, фильм фестиваля. Точное выражение времени, не случайно нам напоминают про 1914 год. Мы прекрасно понимаем, что это провинция северной

«Полицейский, прилагательное», режиссер Корнелиу Порумбоиу

Германии, а герои через восемнадцать лет будут голосовать за Гитлера. Тут и вечная проблема бессчетных фальшаков, в мире которых живут взрослые, отношение к детям, к воспитанию, к протестантскому сознанию. Ханеке тщательно исследует, как возникает насилие, какие социальные и психологические соки питают почву, из которой прорастает фашизм. Он представил культурные и моральные сбои. И сделал это минималистски точно, без всякого пафоса. Адекватно и экономно. Видимо, это лучший его фильм. В нем сошлось все то, о чем мы говорили, и каким-то гармоничным образом. Он и гуманистичный, и философский, и исторический. Чуть ли не единственный фильм вне тех параметров, которые я сам вначале обозначил: насилие как расширение пространства жизни, как быт, как новое осязание. Ханеке берет все то, что было в фестивальной программе, и делает из этого классическое кино. Каким-то образом новейшую или возникшую в последние годы проблематику без особых провокаций, которые есть у фон Триера и Тарантино, возвращает в классическую традицию. И уже спокойно в ее рамках обсуждает избранные темы.

Е.Гусятинский. Поэтому он и актуальный художник. Именно он, а не фон Триер, если иметь в виду каннский конкурс. И все это связано с тем, какой язык выбрал Ханеке. Он не стал делать «Забавные игры—3». Это действительно самая страшная картина фестиваля, но в ней нет ни одного эпизода, где бы мы видели насилие.

Л.Карахан. То есть как это?

Д.Дондурей. Ну, как выкалывали глаза, вы не видели.

Л.Карахан. А птичке у нас на глазах голову ножницами отрезают. Или птичку не жалко?

Е.Гусятинский. У фон Триера прямое насилие — это норма, а у Ханеке — эксцесс в виде... капли крови на кромке кадра.

Л.Карахан. Есть художественная деликатность по отношению к этому моменту. Но тем сильнее и страшнее угроза этого насилия. Ты говоришь, его нет. Как его нет? Там все пронизано насилием.

Е.Гусятинский. У Ханеке все связано с тем, *как* он это делает. Это ведь картина, в которой он скорее не показывает, чем показывает, скорее не говорит, чем говорит. Это неоклассическое кино: вчерашнее, завтрашнее, но и сегодняшнее. И — никакой постмодернистской, синефильской игры в классику. Так умели делать кино Брессон и Дрейер.

Л.Карахан. Мне интересно, как ты Ханеке интерпретируешь. Я почти согласен с тем, что было сказано насчет эстетики: нет таких пафосных протуберанцев и выбросов, как у фон Триера, и такой, действительно, эстетической архаики, как у Пак Чхан Ука, когда он доводит свою игру до чистого аттракциона, — всего этого нет. Но что там есть у Ханеке, что скрыто в этой его эстетике? Потому что это же не буддийское молчание и не воздержание от высказывания, а это разговор о чем-то. Я бы даже уточнил: это самое что ни на есть горячее художественное свидетельство, задачи которого и у Брессона, и у Дрейера трудно себе представить сформулированными с такой почти публицистической прямотой — словами. «История детей Германии» — поясняет нам начальный титр. И тут же рассказчик уточняет (для тех, кто не понял), что эта история помогает нам получше уяснить все то, что произошло с Германией в XX веке.

Е.Гусятинский. А по-моему, Ханеке всегда против интерпретаций. Даниил Борисович говорил в связи с фильмом Ханеке о базовых социальных вещах — о том, как устроено общество. О том, как взаимодействуют дети и взрослые, дети и дети — это все, конечно, общечеловеческие вопросы. И фильм Ханеке ставит великие вопросы, до которых остальные каннские конкурсанты просто не дотягиваются. Но он всегда обламывает прямые интерпретации: то, что я смогу вам показать, вы не сможете сформулировать, не сможете перевести на другой язык. То, как было у Брессона: мы не можем сказать, о чем кар-

тина «Дневник сельского священника», это невозможно — без «ведческих» натяжек — сформулировать. Он сам об этом говорил. Что для меня в этой картине главное — она абсолютно прозрачная, но при этом абсолютно загадочная. Там есть какая-то экзистенциальная неразрешимость, бессилие, абсолютная безутешность. Что он и выражает удивительно точным языком — спокойно, отстраненно и практически молчаливо. То, что он показывает, — это, условно говоря, десятая часть того, что он реально может нам сказать.

Д.Дондурей. Ну, так же всегда в больших произведениях.

Е.Гусятинский. Извините, у фон Триера этого нет. В «Антихристе» то, что он говорит и показывает, — это его предел, всё, больше ему в этом фильме сказать нечего. Ничего, что осталось бы за скобками.

Л.Карахан. Даже если допустить, что Ханеке такой упрямый молчун — что-то знает, но сказать не хочет, — его молчание можно описать как определенный тип молчания, а значит, и определенный смысл молчания, который в любом случае изрядно отличается от брессоновского.

Е.Гусятинский. Описать можно, но Ханеке не дает никаких ответов на вопросы.

Л.Карахан. Конечно, не дает, но он их ставит и в весьма тенденциозной, тенденциозно устрашающей форме. Ну, например, что такое «белая лента»? Это очень хороший вопрос. И ответ, даже если он не звучит, этим вопросом предрешен. Белая лента — это не то, что вы думаете. Мир — под спудом. Насилие, которое бурлит под благопристойным покровом, и есть истинная реальность. Этот мир не то чтобы гнилой, но он не такой, как вы думаете, и в этом опасность, взрывоопасность! Теперь — дальше: все-таки что такое «белая лента»? Призванная быть альтернативой взрывоопасности в мире, который воспроизводит только зло, точнее, простите, насилие, эта белая лента является лишь символом ханжества и лицемерия. То есть альтернативы нет. И уже не только взрослые, но и дети инфицированы насилием. Вот как сгущает краски молчун Ханеке, а белая лента христианской веры, протестантизма, в частности, — какая же она белая? Она и в прямом, и в переносном смысле — в крови. И это «чисто конкретная» социальная история, которой Ханеке никому ничего не хочет сказать?

Е.Гусятинский. А какая же?

Д.Дондурей. И социальная в том числе.

Л.Карахан. Она стилизована под социальную историю, но говорит Ханеке о своем понимании глобальной истории — и не только истории Германии, конечно. Его фильм на самом деле — это приговор человечеству, а вовсе не конкретным героям или конкретному времени.

Е.Гусятинский. Это история вообще про общество, про то, как устроены отношения между людьми.

Л.Карахан. Это и называется в терминах твоей любимой эстетики — «метафора». Его фильм — глобальная метафора.

Е.Гусятинский. Ну хорошо, я согласен, что это метафора, но согласитесь, что это другой ее уровень.

Л.Карахан. По сравнению с фон Триером?

Е.Гусятинский. Да, по сравнению с фон Триером.

Л.Карахан. Здесь мы не спорим.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Белая лента»,
режиссер
Михаэль Ханеке

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

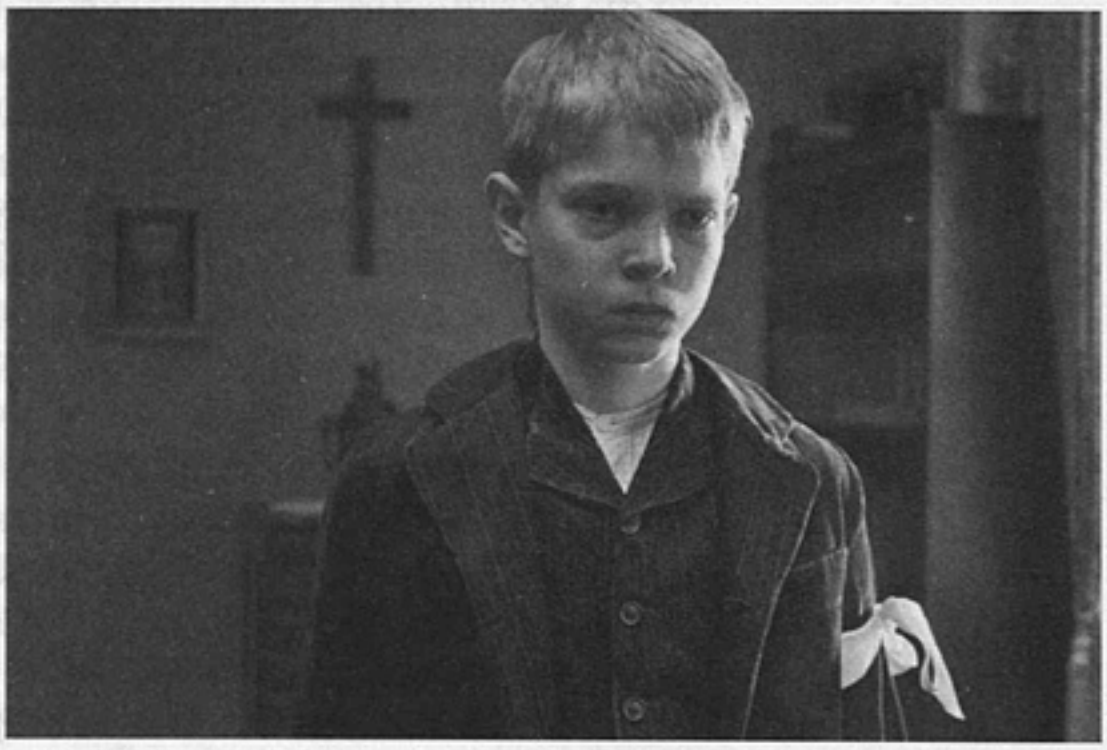
Причастие

...Особая давность нашей истории зависит еще и от того, что она происходит на некоем рубеже и перед поворотом, глубоко расщепившим нашу жизнь и сознание... Она происходит [...] в дни перед великой войной, с началом которой началось столь многое, что потом оно уже и не переставало начинаться.

Томас Манн. «Волшебная гора»

«История детей Германии» (подзаголовок «Белой ленты») рассказана закадровым голосом их учителя. Ханеке, писавший сценарий к этой черно-белой ленте больше десяти лет, вводит в текст его воспоминаний дату начала не календарного, а «реального» XX века. Доносит в протестантскую деревню на севере Германии, растревоженную внезапной серийной жестокостью, весть об убийстве эрцгерцога Фердинанда — *мотив*, развязавший первую мировую войну. «28 июля Австрия объявила войну Сербии, — сообщает рассказчик в финале картины. — В субботу, 1 августа, Германия объявила войну России, а в следующий понедельник — Франции. На праздничную мессу в следущее воскресенье пришла вся деревня. В воздухе ощущалось ожидание грядущих перемен. Теперь все должно было измениться».

А начинает Ханеке свою историю немецких детей с типичными арийскими лицами (им предстоит



«Белая лента» ***(Das weisse Band)***

Автор сценария, режиссер **Михаэль Ханеке**

Оператор **Кристиан Бергер**

Художник **Кристоф Кантер**

В ролях: **Кристиан Фридель, Леони Бенеш, Ульрих Тукур, Урсина Ларди, Бургхарт Клаусснер, Габриэла-Мария Шмайде, Райнер Бок и другие**

X Film Creative Pool, Wega Film, Les Films du Losange, Lucky Red

Австрия — Германия — Франция — Италия

2009

возмужать к 33-му году) с мемуара учителя о странных событиях, которые, спустя столько лет, «нельзя разгадать». Ибо у него, свидетеля тех событий, на множество вопросов «нет ответа». Нет объяснений. Однако учитель, отслужи в в армии, продав после войны отцовский дом и открыв пошивочные мастерские, все же уверен, что история, которую мы увидим, сможет «пролить свет на многие события в этой стране».

Документальность рассказа учителя и руководителя детского церковного хора, который готов вспоминать, но не свидетельствовать, — литературный прием, внедренный в романную структуру «Белой ленты». В «большой нарратив» о густонаселенном деревенском микромире на пороге исторических катастроф.

...Все началось с падения доктора, чья лошадь споткнулась о проволоку, и ключица, — повествует рассказчик, — воткнулась ему в горло. Но никто не видел эту проволоку: «она сама обмоталась вокруг дерева и после падения доктора сама по себе исчезла». Столь же невидимое и явное «присутствие отсутствия» будет сопровождать и другие преднамеренные, одновременно самостийные (или стихийные) явления в «Белой ленте».

«Скрытое» — название фильма, предшествующего истории детей Германии, — эмблема аналитического взгляда Ханеке на исключительные события, заразившие повседневность, чей код по-прежнему неизвестен, хотя недостатка в интерпретациях, в том числе «обыкновенного фашизма», тоже не наблюдается.

После травмы доктора исчез маленький сын барона, его нашли зверски избитым. Потом пропал сын доктора. Потом едва спасли малютку управляющего поместьем: кто-то открыл окно, и он чуть не околел на морозном воздухе. Потом ослепили умственно отсталого мальчика, сына местной повитухи.

Многочисленные дети, населяющие деревню в «Белой ленте» (метке чистоты, которую повязывают на руку как напоминание об их непорочности), названы по именам. А взрослые обозначены в соответствии со своими социальными ролями и масками в этом сообществе: барон, пастор, учитель, доктор, повитуха, управляющий.

Фильм обещает зрителям жанр психотриллера, как и «Скрытое». Но развязки загадочных событий режиссер не допускает, если не считать ее прологом мировой, а не локальной войны.

Ханеке предлагает всегда причинно мыслящей публике очевидные, казалось бы, мотивировки насилия (лицемерие, сухость, строгость взрослых), но при этом обнажает их недостаточность, неполноту, пробелы в судьбе детей и событий. Кажется, и справедливо, что это Господь — доносится в церкви во время ритуала Причастия, — «наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого колена».

Здесь пастор «расчленяет душу» (подобно, но совсем иначе, чем психоаналитик в «Волшебной горе») своих отпрысков, наказывая розгами, оставляя без обеда, приставляя к стенке на уроке конфирмации в школе. За что (и не только за это) одна из его дочерей расчленяет ножницами любимую пастором птичку в клетке. Зато один из его сыновей, еще маленький — возраст детей очень важен, ибо те, кто постарше, истязают малышей, — выхаживает птичку со сломанным крылом и дарит отцу (Господину) вместо птички погибшей. Доктор растлевает собственную дочь и грубо унижает, отчитывая за дурной запах изо рта, свою экономку-сожительницу, по совместительству повитуху. Презрительная отповедь доктора немолодой преданной женщине напоминает брезгливую неприязнь пастора (из «Причастия» Бергмана), отторгавшего навязчивую любовницу, чьи руки были покрыты экземой. Высокомерный барон наказан женой, которая хочет его покинуть. Управляющий выжимает все соки подчиненных крестьян и рабочих. Смерть работницы на лесопилке, в которой косвенно виновны хозяева, влечет месть ее сына, поджигающего поместье. А его отец из страха остаться без средств кончает жизнь

самоубийством. Однако все эти утешающие, социально-психологические объяснения поступков в аскетичном до прозрачности фильме только сгущают его темно́ты, открывая в «Белой ленте» «рану прозрачности», и она «еще более ранящей может оказаться» (Морис Бланшо). Так и происходит.

Еретическая простота «Белой ленты» образует сложный зазор между историей (Историей) и мемуаром (ретросюжетом). Этот зазор очерчивает пространство по ту сторону зрелища, а не «добра и зла». Историческая дистанция провоцирует и дистанцию режиссерскую, втягивая в разломы рассказа-истории, которые зиянием и остаются.

Это новейшее постисторическое кино трансисторически связано с кинематографом Брессона и Бергмана. Напоминает об их «простоте», «трансцендентальном стиле», обжигающе строгой форме, имперсональной чувственности характеров-архетипов.

После образной экзальтации постмодернизма постдокументальная, не игровая и не документальная кинореальность Ханеке сокращает, оставляя неодолимым, расстояние между сокрытым и явным, достоверным и вымышленным.

Брессон выписывает из Паскаля: «Они хотят найти решение там, где всё — только загадка».

Документальное в «Белой ленте» оживает в апсихологизме игрового сюжета. (Психологический — терапевтический механизм причин-следствий Брессон презирал, а Ханеке исключает.) Постдокументальное — в реакции на нерасторжимую с течением времени связь насилия с его изображением на кино- и телеэкране. Но еще — новый способ свидетельства (о «непредставимом») и об истории, дедокументированной в обществе зрелищ. Воображаемое в «Белой ленте» — в сюжетных лакунах, в которых рассеяна, рассредоточена анонимная вездесущность жестокости, притом коллективной. Дети в «Белой ленте» ходят стайками, маркируя индивидуальное во всеобщем.

В «Забавных играх» (1997) Пауль и Питер, апостолы чистого искусства насилия ради насилия, проникали в загородные домики немецких мещан с обманчиво невинной просьбой: одолжить яйца для омлета. На самом деле — чтобы разыграть для себя театр жестокости и в конце концов выбить артистов поневоле из игры. А потом найти новых партнеров-жертв. Внезапно — наперекор режиссуре этой забавы — одна из жертв стреляла в мучителя. Другой же хватался за телевизионный пульт и «отматывал пленку» назад, «вырезая» виртуальное торжество справедливости. Бескомпромиссная кинореальность Ханеке фиксировала ненасытное вожделение зрелищем — инсценированным насилием: «священной игрой», а не войной.

Подросток в фильме «Видеопленки Бенни» (1992) снимал убийство электрошоком своей подружки и сдавал кассету в полицию. Хотя родители этого хладнокровного хроникера во имя спасения сына расчленяли и закапывали труп, скрывая улики, но не зная о пленке.

В «Скрытом» (2005) кто-то подбрасывал видеокассету французскому буржуа. Она же — возмездие юности, когда он, злой мальчик, помешал своим родителям усыновить алжирца-сироту, сына погибших родителей. Алжирец спустя годы мстит респектабельному персонажу Отёя за неравное с ним положение — за жизнь, которая могла бы сложиться по-другому. В финале «Скрытого» во дворе лицея толпились тинейджеры. Ханеке выбирал иллюзию документальной съемки: «жизнь врасплох». Среди лицеистов зрители замечали парочку — болтающих араба и француза. Это дети Маджида и Жоржа. Но о чем они договариваются или что скрывают, узнать было не дано. Возможны любые трактовки их альянса: от невинной дружбы до заговора террористов-малолеток.

В последнем фильме Ханеке безразличен к интерпретациям (манипуляциям), на которые не поскупился, доказав их тщетную предосторожность («уроки на будущее»), весь прошлый век.

Секрет его «истории детей Германии», кучкующихся вместе, ни в чем не признавшихся и, может быть, невинных, несмотря на логику учительских

подозрений, усугубляет вненаходимый — неиссякаемый источник насилия. При этом свидетельств, не важно, иррациональных или документальных — от прозрений-видений одной из дочерей управляющего, которой снились жестокие игры подростков, до видеопленки, запечатлевшей убийство, совершенное мальчиком Бенни, — может быть сколько угодно. Не довольствуясь представимыми, но немыслимыми мотивами насилия, Ханеке избегает в этой прелюдии к XX веку иллюзий по поводу традиционных ценностей (буржуазного) общества, а также по поводу социальных утопий, освободительных и беспощадных.

Майя Туровская рассказывала, что, работая над «Обыкновенным фашизмом», они с Юрием Ханютиным столкнулись с эффектом дедокументации документа. Парадокс в том, что создание архива неотделимо от стремления самих свидетельств себя дедокументировать, освобождая... время, режим «настоящего времени» для скрытого опыта не только жертв, но и палачей.

Постдокументальное свидетельство Ханеке об истории немецких детей, снятое в истовых традициях авторского кино, — ответ (единственный ответ в «Белой ленте») режиссера на компрометацию авторства. И на вызов «анонимного насилия». И на «кризис систем» (не только «системы искусства»), ознаменовавший начало уже не календарного, но реального XXI века.

Нетерпимость к насилию сопряжена в «Белой ленте» с протестантским воспитанием детей, наказуемых за тайные пороки или непослушание. Их история тематизирует не только потерю невинности перед насилием, но и тотальную беззащитность перед человеческой природой, пусть даже «под прикрытием» белой ленты. Эта утрата темперирована Ханеке в сюжетных лейтмотивах и обозначена в допросе, учиненном пастором своему сыну, который уличен в подростковом грехе, за что руки Мартина привязывают ночью к кровати. Переломный возраст становится точкой отсчета «естественной» (природной?) греховности.

Социальные предчувствия Ханеке связывает с переходным возрастом и переломным историческим временем. А проецирует эти предчувствия в межличностные разрывы, в семейные разлады, которыми мечены отношения каждой здешней «ячейки общества», зараженной вкрадчивым или открытым насилием во имя благих целей, формирующих скрытых растлителей и безмолвные жертвы.

«Белая лента» — картина о завершении эпохи невинности.

Жизнь протестантской деревушки организована природными циклами: от полевых работ до рождественских каникул, от ритуального праздника сбора урожая до Пасхи, от рождения до смерти.

«Все должны умереть?» — спрашивает маленький сын доктора сестру. «Да». — «Совсем все?» — «Да, все люди должны умереть». — «Но ты же не умрешь, Анни?» — «И я умру». — «Но ведь папа не умрет?» — «И папа». — «И я?» — «И ты. Но еще очень нескоро». — «И ничего нельзя сделать? Это должно случиться?» — «Да. Но еще очень нескоро». До второй мировой еще двадцать лет...

Но мир этой деревни уже взорван «насилием как ритуалом» (Бергман).

«Заснеженный ландшафт, — раздается голос за кадром, — сверкал на солнце так, что глазам было больно. Никто не подозревал, что это последний спокойный Новый год. Что еще в этом году начнутся перемены, которые никто из нас не мог представить себе даже в отдаленной перспективе. Несмотря на странные события, принесшие беспокойства в нашу деревню, мы были едины во мнении, что жизнь в деревне богоугодна и стоит того, чтобы жить».

Ханеке думал назвать этот фильм «Рука Бога», но выбрал название «Белая лента», отпечатав в нем чистоту трансцендентального стиля автора-моралиста. В картине есть эпизод, когда учитель видит сына пастора, идущего по перилам моста и на испуганный окрик ответившего: «Я дал Богу возможность убить меня. Он этого не сделал. Значит, он мною доволен. Он не хочет, чтобы

я умирал». Мальчик над пропастью подвергает себя, «руку Бога», испытанию. А Ханеке, разрывая с иллюзионизмом игрового кино, поднимается в документальном — без изысков — изображении над уровнем «физической реальности». И возвращает кино не суррогатное значение «возвышенного».

Нейтральная тональность рассказа и жесточайшие диалоги выдержаны в аскетичной, разогретой на сухом спирту режиссуре. Неразрешимость противоречий Ханеке не умаляет, создавая физически ощутимый сплав загадки/прозрачности. Сплав, цементирующий подноготную этой (кино)реальности в сменяющихся временах года, в пейзажах, растянутых до линии горизонта, в интерьерах, инфицированных тревогой, в разных ракурсах кирхи на финальных, отдаляющих ее в глубину кадра планах.

Имперсональный стиль «Белой ленты» создает одновременно «эффект присутствия» и «эффект очуждения». Ханеке снимает игровое кино как образ, минуя всякую образность, (до)исторической реальности, которую населяют достоверные времени действия типажи, пусть и актеры. Не исчерпывая анализ вымышленной истории немецких детей социальными мотивами, Ханеке объявляет о своем неверии и в здравый смысл, и в безумие, а не в Бога, даже если умер он раньше, чем наступил «настоящий» прошлый век.

«Шекспировские хроники» грядущей эпохи предугаданы в «Белой ленте» еще не «памятью жанра», но в камерной хронике пробуждения массовых войн — в истории болезненного роста детей, их взросления.

Учитель, подозревая детей в причастности к жестоким событиям, чувствует в их молчании ложь, не переводимую в свидетельство обвинения. Если вопрос о свидетельстве выживших (в концлагерях) был давно подвергнут сомнению, то в «Белой ленте» Ханеке ставит вопрос о невозможности свидетельствовать и преступивших, поскольку они, еще дети, тоже, как и погибшие в лагерях, не имеют для этого языка (описания). Обнажив разрыв в упорядоченном укладе деревушки, Ханеке обозначил перелом в рациональных/иррациональных толкованиях и «мирового беспорядка». Моралист, он показывает рождение иной морали, в которой заключена тайна, неисчерпаемая «человеческой», психологической или богоугодной разгадкой.

Кино XXI века, снятое о «времени до Освенцима», но оснащенное постисторическим опытом, концентрирует взгляд (автора, зрителей) на бессилии спасительного разумения. Брессоновская ясность формы лишь подчеркивает в «Белой ленте» «непроницаемость мира». «Про Брессона говорили, что его идеал — белый экран и голос за кадром, читающий «Трактат о разуме» Декарта»[1]. Про Ханеке можно сказать, что его идеал — черно-белый экран и голос за кадром, направляющий разум «к пробуждению какого-то другого разума»[2].

«Теперь мне бы хотелось присовокупить к этим нескольким замечаниям одно напоминание, от которого я не могу избавиться. Книга Эммануэля Левинаса, озаглавленная «Иначе чем бытие, или По ту сторону сущности», является философским сочинением. Было бы трудно ей в этом отказать. Философия, пусть даже и философия разрыва, философски нас домогается. Однако же книга начинается с посвящения. Я выпишу его: «В память самых близких из шести миллионов убитых нацистами наряду с миллионами и миллионами людей всех вероисповеданий и всех наций, жертв той же ненависти к другому человеку, того же антисемитизма». Как философствовать, как писать с памятью об Освенциме о тех, кто сказал нам подчас в записках, закопанных возле крематориев: знайте, что произошло, не забывайте — и в то же время вы никогда об этом не узнаете»[3].

---

[1] Эти слова Филиппа Арно приведены в буклете к ретроспективе Роберта Брессона «Внутреннее движение». СПб., 2001.

[2] Бланшо М. Наша тайная спутница. — В кн.: Левинас Э. О Морисе Бланшо. СПб., 2009, с. 93.

[3] Там же, с. 99—100.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Блатная весть

Сбитый олень не дает мне покоя.

Малик предупреждает о нем водителя за секунду до удара. А когда несколько арабов, все еще в состоянии шока, выбираются из машины на лесную дорогу, главный из них, обращаясь к Малику, произносит слово «пророк». И Малика не трогают. Хотя он только что признался: я сделал это. Убил человека, который был вашей волей и разумом. Человека, который не отпускает меня с тех пор, как в тюремной камере я полоснул ему бритвой по сонной артерии. Он приходит ко мне ночами. Его шея пульсирует алым, когда он разговаривает со мной, обнимает меня. Его кровь теперь моя кровь. Чего мне бояться еще?

Эпизоды с окровавленным призраком и галлюцинаторная сцена с оленем явно выламываются из жесткой канонической стилистики романа тюремного воспитания, и после каннской премьеры благожелательно настроенные критики все же попеняли Жаку Одиару на то, что на этих моментах его брутальная картина немного спотыкается, но, к счастью, дальше по тропинке мистицизма не идет. В общем, спасибо, мсье Одиар, вы сняли замечательный фильм, практически нового «Крестного отца» в злободневном контексте, только название какое-то неуместное и символический ряд совершенно ни к чему. А в остальном все очень похвально; Гран-при на сцену.

С социальной (и наиболее очевидной) точки зрения «Пророк» — язвительный шарж на французскую систему исполнения наказаний и саркастический комментарий к новой демографической ситуации, заставляющей мутировать традиционный жанр тюремной драмы. Мы не знаем, за что осудили девятнадцати-

«Пророк» ***(Un prophète)***

По идее Абделя Рауфа Дафри и по мотивам сценария Абделя Рауфа Дафри и Николя Пёфайи

Авторы сценария **Жак Одиар, Томас Бидеген**

Режиссер **Жак Одиар**

Оператор **Стефан Фонтен**

Художник **Мишель Бартелеми**

Композитор **Александр Депла**

В ролях: **Тахар Рахим, Ниель Арестрю, Адель Беншериф, Реда Кадеб, Хишем Якуби**

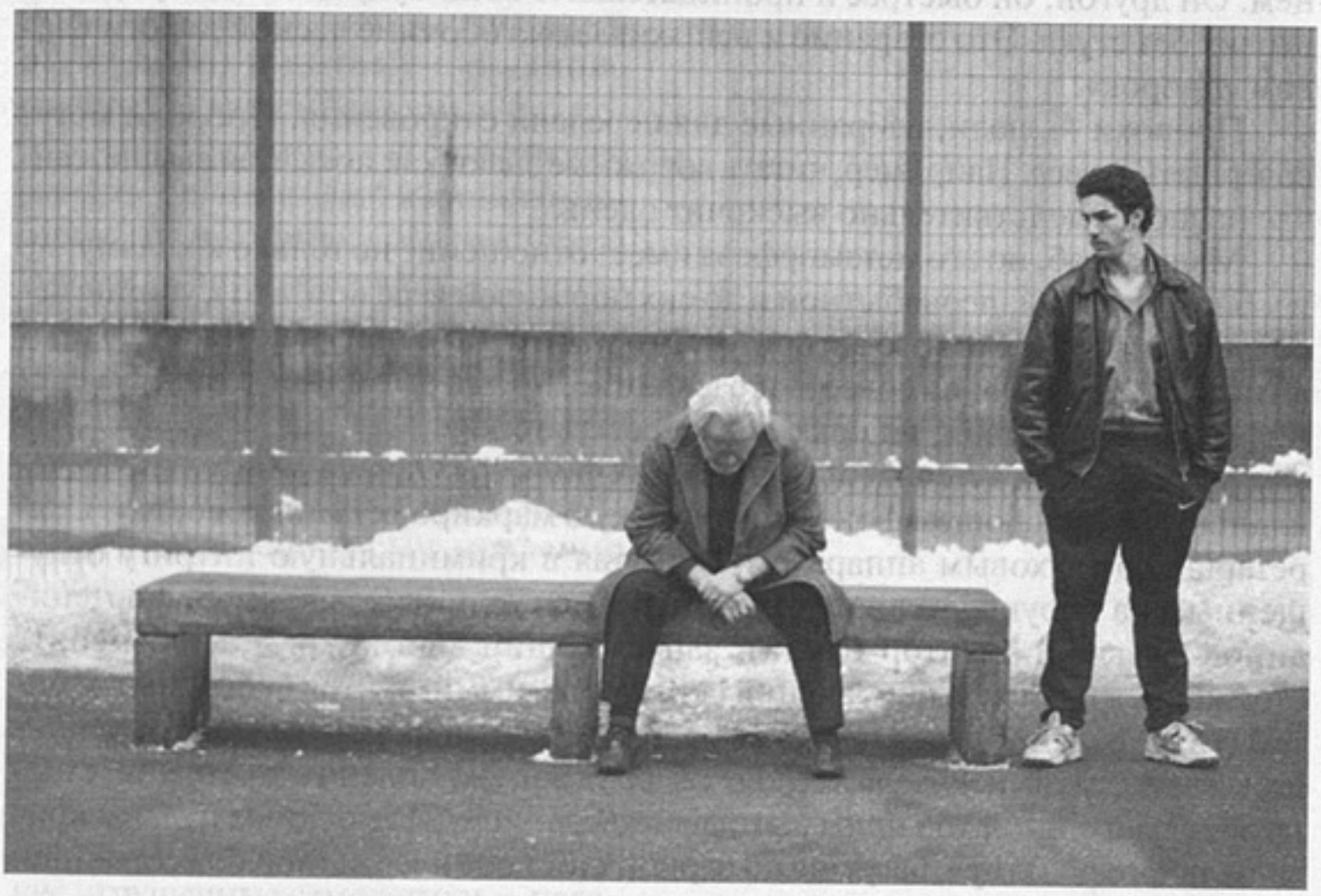
Why Not Productions, Page 114, Chic Films, France 2 Cinéma, UGS Images, Bim Distribuzione, Celluloid Dreams

Франция — Италия

2009

летнего Малика, но погорел он явно по глупости и на какой-нибудь ерунде, как случается с молодыми гопниками сплошь и рядом. Через шесть лет Малик покидает тюрьму новым криминальным бароном: традиционная мафия поджала хвост, на аванцену выходят арабы, современная исправительная машина поработала прекрасно.

Эта мрачная ирония подсвечивает сюжетную архитектуру «Пророка», как факел — размашистую роспись соборного свода. Напористое, крупное кино. Для достоверности режиссер даже нанял взаправдашних уголовников:



«Пророк»

по словам Одиара, советы ему давали «только люди, которые действительно знают про тюрьмы» и во время съемок драки могут сказать: «Это не очень реалистично, я бы вмазал не так». Режиссура тюремных эпизодов «Пророка» напоминает манеру боксера-тяжеловеса на чемпионском поединке. Натурализм ничуть не мешает Одиару пользоваться жанровыми клише: если этот хук справа так хорошо отработан на публике, вряд ли стоит им пренебрегать. Долгое дыхание и превосходное чувство ритма позволяют режиссеру впечатать в кресла даже тех, кто начинает путаться в обрастающей массой подробностей сложносочиненной интриге, которая выводит героя в тузы криминального мира. Два с половиной часа! А сидишь как привязанный. Нет, все-таки завороженный.

В начале фильма у Малика туповатый взгляд и пятьдесят франков в подошве кроссовок. Он не умеет читать. В тюрьме его задача, как говаривала шпана в советском кино, «прикинуться ветошью и не отсвечивать». Не получается. Малика берет в оборот корсиканский клан, самый сильный и организованный в здешнем централе. Тот важный араб интересуется тобой? Делает непристойные предложения? Отлично. Соглашайся, и вот тебе бритва за щеку: или ты его, или мы тебя. Малика трясет, он долго учится пристраивать лезвие во рту, режет язык и десны, плюется кровью. Жертва оказывается не только любителем мальчиков и арабским криминальным авторитетом, но и хорошо воспитанным интеллектуалом. Это не меняет ничего. Это меняет все.

В символическом смысле Малик убивает отца. С этого момента пружина сюжета заряжена: Малик должен занять опустевшее место. Обязан по праву веры и крови. Он учится читать, начинает понемногу понимать корсиканский, режет язык о незнакомые слова, плюется кровью. Затевает двойную, тройную игру в тюрьме и на воле: образцовый заключенный с примерным по-

ведением имеет право на однодневные отлучки, а Малик у нас мальчик послушный.

Мы прослеживаем весь его путь от запуганной «шестерки» корсиканцев до умелого манипулятора, но к финалу он более непроницаем, чем в начале. У него нет истории, кроме тюремной. Нет прошлого, нет свойств. Нет морали и кодекса поведения. В его взгляде мы по-прежнему видим не больше, чем тюремные надзиратели и соседи. И так же, как они, лишь в конце понимаем то, что внезапно открывается попутчикам Малика после столкновения с оленем. Он другой, он быстрее и проницательнее всех. Будущее — дом, куда он входит без стука. Это озарение и вспыхивает на обочине лесной дороги словом «пророк».

Пророки — люди, избранные для передачи откровения. Пророки могут совершать чудеса. Например, читать дорожные знаки как послания свыше: сейчас на шоссе действительно выскочит олень.

Малик араб, но его метаморфоза имеет отношение не только к исламу, но и к более древней, первобытной и до сих пор живой вере в то, что к убийце переходит сила убитого. Его авторитет. Его ум. Сцены с призраком можно прочитать как указание на совесть и раскаяние, но это раскаяние слишком специфично: я убил тебя, теперь я должен стать тобой.

Маргиналы и аутсайдеры из прежних фильмов Одиара разительно выделялись на окружающем фоне, имели четкую маркировку «инаковости». Секретарша со слуховым аппаратом, втянутая в криминальную интригу отпущенным на поруки уголовником («Читай по губам»). Одержимый фортепианной музыкой риэлтор-бандит, запускающий в дома крыс, чтобы сбить стоимость жилья, и вышибающий сквоттеров-иммигрантов бейсбольной битой («Мое сердце биться перестало»). В этих картинах камера Одиара цеплялась к деталям, выискивала в героях самое уязвимое. Колени секретарши, стиснутые глухим, не находящим выхода вожделением. Мозолистые пальцы криминального риэлтора, бегущие по барной стойке за неслышной божественной музыкой, которую другим никогда не догнать.

В Малике зацепиться не за что. «Когда я посмотрел в его глаза, там не было меланхолии, не было трагедии, только что-то очень открытое, светлое, полное жизни», — говорит Одиар о сыгравшем главную роль Тахаре Рахиме. Малик неизменно ускользает: сперва чистый лист, на котором можно написать любую судьбу, затем — хамелеон, гений адаптации. Он всегда кажется откровеннее и глупее, чем на самом деле: «что-то открытое, полное жизни». Он всегда тот, кем его хотят видеть. Расторопный слуга при корсиканском бароне, ушлый партнер для тюремного наркоторговца, верный друг для бывшего сокамерника, умирающего от рака на свободе. У каждого из них Малик забирает главное: власть у корсиканца, бизнес у наркодилера, жену и ребенка у друга. Так каннибал поедал сердце и мозг побежденного врага, чтобы стать более храбрым и мудрым.

В «Пророке» Одиара занимает не столько социология, сколько антропология. Он показывает нового дикаря, неподвластного нашим моральным суждениям, не требующего ни оправдания, ни даже понимания. Он истинный Чужой, вырастающий в донорском коконе общественной системы, слишком поздно угадавшей его появление. Человек ниоткуда, застигнутый в завораживающий момент становления, обретения идентичности: социальной, национальной, религиозной. Его победная стратегия скорее спонтанна, чем детально просчитана. Его преимущество перед старым миром — животная интуиция, которой почти лишен современный цивилизованный европеец, будь он хоть крестным отцом мафии. Опыт — ничто: настанет час и умный, жестокий корсиканский Акела промахнется. Только дикарь может почувствовать, когда на дорогу выскочит олень.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Собачья жара

Все счастливые семьи счастливы одинаково, и потому одинаково скучны. Несчастные семьи, те, которые «по-своему», — вот настоящая радость для писателей и кинорежиссеров. Фильм греческого режиссера Йоргоса Лантимоса «Клык», получивший в Канне-2009 главный приз конкурса «Особый взгляд», — история семьи, которая счастлива по-своему.

Бесконечно счастлива. Отец, мать, две дочери и сын медленно дрейфуют по чистым, тягучим солнечным дням вечной середины лета, вечных каникул. Зеленая лужайка, голубые блики бассейна, живая изгородь в полтора человеческих роста. Иногда над их домом пролетают самолеты. Иногда самолеты — маленькие игрушечные самолетики — падают на лужайку. Дети этого очень ждут. Все-таки событие, а их жизнь не так уж богата событиями.

Дети уже почти взрослые — лет пятнадцати-восемнадцати, самое взрывоопасное время, когда детская покорность прорастает чуждыми и страшными желаниями, а те сминаются влет тяжелым, огромным внешним миром. Только у этих молодых людей нет огромного мира, весь их мир находится внутри глухого забора: им нельзя выходить наружу, потому что они с детства знают, что за забором может выжить лишь взрослая, полностью сформировавшаяся особь, как, например, их отец. Полностью человеческая особь формируется тогда, когда у нее выпадает клык, не важно, верхний или нижний. Не молочный зуб, а коренной, постоянный. Когда этот клык — дословно «собачий зуб» — вырастет еще раз, человеку можно будет учиться водить машину. Пока что дети должны заботиться о доме и саде, хорошо себя вести, уважать своих родителей,

«Клык» ***(Kynodontas)***

Авторы сценария **Йоргос Лантимос, Эфтимис Филиппу**
Режиссер **Йоргос Лантимос**
Оператор **Тимиос Бакатакис**
Художник **Элли Георгакополу**
Композитор **Георги Мавропсаридис**
В ролях: **Христос Стергиоглу, Микеле Вэлли, Аггелике Папулиа, Христос Пассалис**
Boo Productions, Greek Film Center, Yorgos Lanthimos, Horsefly Productions
Греция
2009

учить новые слова. Например, слово «море». Море — это вид мебели. «Ты устал, сядь на море, отдохни». Зомби — это маленький желтый цветок. «Мама, я нашел двух зомби, подарить тебе?» П...да — это яркая лампочка. П...да — это яркий свет. «П...да погасла, и комната погрузилась во тьму».

Фильм «Клык» начинается с азбучных истин, с энциклопедических статей, с закадрового голоса, который бесстрастно начитывает абсурдные определения: что такое море, что такое мотоцикл. В кадре — скучающие девушки и юноша, они пытаются придумать какую-нибудь новую игру. Вежливая скука в ухоженном мире абсурда — так устроен «Клык», стеклянный шарик с искусственным снегом внутри, идеальная экосистема, в которой все подчинено пусть безумным, но незыблемым правилам. Единственная проблема, которую семейству сложно решить собственными силами, — сын уже достаточно взрослый, и ему (в гигиенических целях) регулярно необходим секс. Поэтому в определенные дни отец привозит со своей работы чистую, здоровую женщину, чья задача — удовлетворить сексуальные потребности сына. В семье патриархат, отец устанавливает законы и следит за их выполнением. Он же приносит продукты, подбрасывает игрушечные самолетики на лужайку, зарабатывает деньги и пугает детей рассказами о мире за пределами забора.

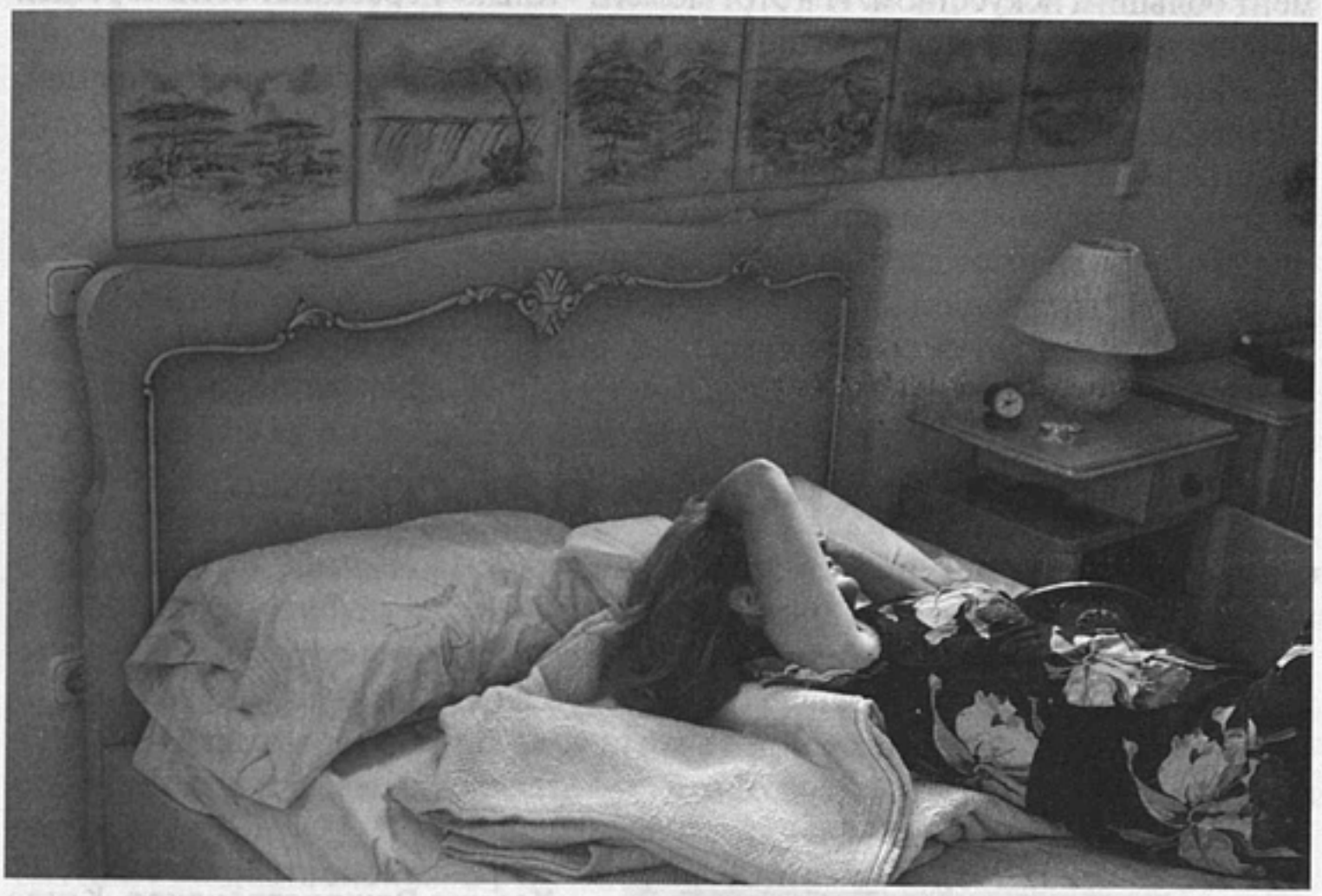
Все это очень похоже на классические антиутопии и больше всего на замятинское «Мы» с его Зеленой Стеной и конечной Вселенной, пронизанной солнцем и безмятежностью. Но если у Замятина единственным элементом хаоса в «математически безошибочном счастье» была душа, а следовательно, любовь, то Лантимос не отвлекается на вечные абстрактные вопросы. Он смущает своих героев вполне конкретной любовью: любовью к кинематографу.

Первым шагом одной из сестер к свободе становится не знакомство с пришедшей извне женщиной, не секс и даже не инцест. Обряд инициации запускается при помощи кнопки Play на видеомагнитофоне. В часы отдыха семейство иногда смотрит видео, но это исключительно записи домашних посиделок и тихих семейных игр. Home video, в котором режиссер, очевидно, отец семейства, замещает собой весь киноконтекст и само становится киноконтекстом: старшая сестра знает все домашние кассеты наизусть и подсказывает своей экранной версии, что нужно сказать дальше. Когда же в эту замкнутую систему попадают фильмы «извне», большое поп-кино взрывает стены закрытого мира, как большие подростковые желания взрывают спокойную детскую жизнь. Теперь бассейн не только место, где нужно плавать, чтобы поддерживать тело в тонусе, но и место, где можно разыгрывать сцену из «Челюстей». А на занудном семейном празднике девушка начинает неуклюже исполнять танец из «Флэшдэнса», и родители не сразу узнают эту жуткую пародию — а узнав, вдруг становятся пугающе похожи на членов приемной комиссии «Флэшдэнса».

Приобщение к поп-культуре — часть обряда инициации. Лантимос последовательно отказывается от всех возможных режиссерских соблазнов: он не превращает свой фильм в политическую аллегорию, не рассказывает притчу, не скатывается в чистый абсурд. Подчеркнуто спокойно следит за частной историей счастливой семьи. И камера тоже ведет себя как один из членов семьи: то засматривается на небо или на живую изгородь, нежась в привычной летней скуке, то со щенячьим любопытством бросается в новую игру. Картинка чуть смазана, иногда кажется блеклой — не потому, что вокруг все серо, а просто солнце светит так ярко, что мир тонет в бесчисленных оттенках белого.

Судя по всему, Йоргоса Лантимоса занимает рутинность бессмысленного. Он интересуется способами, при помощи которых небольшие сообщества пытаются преодолеть скуку повседневности. В его дебютном полнометражном фильме «Кинетта» несколько человек в тихом приморском городке подробно разыгрывают сцены преступлений. Инсценировка чужой смерти становится для них наркотиком, позволяющим с животной полнотой почувствовать настоящую, неподдельную жизнь. В своей страсти к фиксации повседневности, к деталям и подробностям Лантимос слегка напоминает

братьев Дарденн, но обыденную жизнь своих героев он наполняет предельно абсурдным содержанием. Получается абсурдный реализм, безумная для внешнего наблюдателя, но совершенно привычная для персонажей жизнь. Каждый человек, каждая семья устанавливают собственные правила, удивляющие или раздражающие окружающих. Лантимос и его соавтор сценария Эфтимис Филиппу доводят эти правила до запредельности, а камера показывает сошедшую с ума повседневность без всякого любопытства, без ужаса и без удивления.



«Клык»

В «Клыке», как и в «Кинетте», не все до конца продумано и не все безусловно логично. Если начать разбираться, видны сценарные дыры, психологические нестыковки, фактические ошибки. Например, каким образом отец оправдывает периодическое присутствие чужого человека в их узком семейном кругу? Зачем он сдирает этикетки с бутылок воды, прежде чем привезти их домой? Почему девочка, которая постоянно изучает анатомический атлас, верит в эту ерунду с выпадением клыков? Как отец это объясняет?

Да никак он ничего не объясняет. Мир творится вот сейчас, его собственной волей. Он — демиург, приводящий в движение планеты, автомобили и рыб в бассейне, он придумывает законы этого мира и дает имена существам, населяющим его. «Клык» строится на незыблемой логике космогонических, точнее — антропогонических мифов, по которой мир возникает из слюны, частей тела, мыслей, слов или любых других продуктов жизнедеятельности творца. «Так устроено» — вот неоспоримое объяснение, «так надо» — вот достаточный повод. «Через некоторое время ваша мама родит двоих детей и собаку. И если насчет детей мы еще подумаем, то про собаку я не хочу слышать никаких возражений: она ее родит», — заявляет отец во время очередного семейного ужина. Если в этом мире когда-нибудь возникнет нужда во Фрейде, мама родит и его.

Колыбель человечества перестает раскачиваться в тот момент, когда появляется герой, способный восстать против богов. Это происходит в каждом обществе. В каждой семье. В каждом человеке. За стенами каждого дома ждет жадный хаос, пожирающий любого, кто попробует сделать шаг за пределы уютного кокона.

И все равно кто-нибудь всегда делает этот шаг. Старшая сестра, отравленная большим кинематографом, выбьет себе клык и отправится за ограду, во внешний мир. И ничего, что там ее ждет какое-то безумие, что там акулы по-

жирают людей, что боксеры по имени Рокки дерутся за деньги, женщины танцуют перед приемной комиссией, а их семьи (кто же еще?) снимают все это для home video, чтобы пересматривать долгими летними вечерами.

Ее будут искать: брат, сестра, мать и отец станут бегать вокруг дома и громко лаять (потому что правила гласят, что ночью надо лаять). Все это закончится утром. В последнюю секунду фильма завершится мифическое время, правремя, время первотворения. После него начнется история. Финальный кадр сделает милую безделушку, изобретательный сценарный эксперимент большим искусством. И в этот момент «Клык» перестанет быть хорошей литературой и окажется хорошим фильмом.

И нет, я не скажу, что там, в этом последнем кадре. Там конец времен, а конец времен каждый должен прожить сам.

ЙОРГОС ЛАНТИМОС:

«Самое важное в работе — свобода»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Йоргос Лантимос

Ксения Рождественская. Когда вы снимаете кино, ставите ли вы перед собой задачу отличаться от всех остальных? Кого бы вы назвали своими любимыми режиссерами?

Йоргос Лантимос. Когда я снимаю кино, я пытаюсь, насколько это возможно, не изменять своему личному ви́дению мира — если оно вообще есть — и себе самому. Я пытаюсь (и тщетно) быть не хуже тех, кем я восхищаюсь (могу назвать, например, Кассаветеса и Брессона), но при этом следовать собственному пути в создании и видении вещей. Пытаюсь при помощи кино понять мое восприятие жизни и людей, пытаюсь понять само кино, если это в принципе когда-нибудь возможно.

Ксения Рождественская. Вы занимаетесь съемкой рекламных роликов, ставите спектакли в театре. Все это как-то влияет на вашу работу в кино?

Йоргос Лантимос. Съемка рекламных роликов мне помогает. Во многих смыслах. Прежде всего эта работа дает мне средства на повседневную жизнь, я могу позволить себе роскошь не работать несколько месяцев и снять фильм, который я могу частично профинансировать сам. Потом, я получаю огромный технический опыт для съемок кино. И, наконец, благодаря рекламной работе я научился спокойно приступать к съемкам фильма с очень ограниченными средствами.

Театр же помог мне найти контакт с актерами и обнаружить методы работы с ними, хотя в кино эти методы совсем иные. В театре я могу воплотить мои самые экстремальные и далекие от реальности представления о поведении человека. В кино камера сама их обнаруживает.

Ксения Рождественская. Почему, как вам кажется, на кинофестивалях сегодня так популярны мрачные реалистичные фильмы, вроде фильмов братьев Дарденн или «новой румынской волны»? Что сегодня любят смотреть в Греции?

Йоргос Лантимос. В греческом кино пользуются спросом коммерческие фильмы, похожие на комедийные телесериалы с известными телеактерами. Конечно, существует более интеллектуальная — но она немногочисленная — аудитория, которая смотрит другое кино — упомянутых вами братьев Дарденн или «новую румынскую волну». Мне кажется, подобное кино говорит о простых, выразительных вещах, о том, что по-настоящему важно, причем пытается это сделать, исследуя мощь кинематографа как такового, не привнося ничего извне. Но откуда мне знать, почему эти фильмы популярны? И я даже не уверен, что они действуют именно так. Просто я сам их так вижу.

Ксения Рождественская. Когда и почему вы решили снять такую историю, как «Клык»? Как вы сами ее определяете — притча, антиутопия, социальная комедия абсурда?

Йоргос Лантимос. Мы решили снять такой фильм два года назад. Тогда мы с моим другом Эфтимисом Филиппу, с которым написали сценарий, как раз искали какую-нибудь идею для фильма. Я придумал все это, когда говорил с друзьями о будущем института семьи. Мне было интересно, изменится ли что-нибудь, если семьи будут вечно существовать в таком виде, как сейчас. И потом я подумал, куда может привести желание пойти на все ради сохранения семьи. Сделать так, чтобы все члены семьи навечно были вместе.

Ксения Рождественская. В рецензии на «Клык» в Variety писали об аллюзиях на Эндрю Уайета и Дэвида Хокни. Чем вы вдохновлялись, когда работали над этим фильмом?

Йоргос Лантимос. У нас не было никаких прямых визуальных отсылок. Конечно, мы знаем этих художников и фотографов, но эти аллюзии были ненамеренными. Самое важное было найти людей и места, которые соответствовали бы нашей истории. Когда мы все нашли, мы просто следовали инстинктам, чтобы все выглядело так, как нам казалось правильным. Мы пытались сделать эту жуткую и смешную историю красивой, вопреки внутреннему уродству.

Ксения Рождественская. Одна из сестер в «Клыке», открыв для себя мир кино, проходит как бы обряд инициации. У вас был какой-нибудь такой фильм, с которого все началось?

Йоргос Лантимос. Не помню никакого «фильма инициации». Но помню, как ходил в кино с мамой и смотрел фильмы с Бадом Спенсером и Теренсом Хиллом и вестерны Серджо Леоне.

Ксения Рождественская. Что самое важное для вас в работе?

Йоргос Лантимос. Самое важное в работе — свобода. В том числе и от собственных рамок.

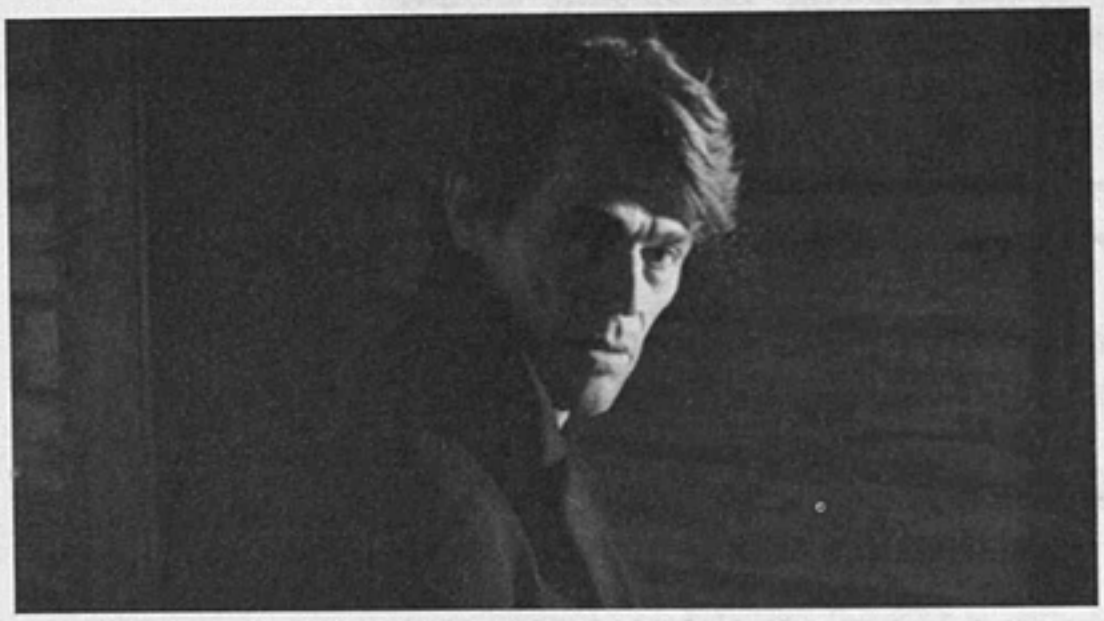
АНТОН ДОЛИН

Самосуд

Человек, взятый относительно, есть самое неудачное животное, самое болезненное, уклонившееся от своих инстинктов самым опасным для себя образом.

Фридрих Ницше. «Антихрист»

Браво, фон Триер: расшевелил каннских флегматиков, заставил уж если не полюбить себя (сколько можно любви), то возненавидеть. Для начала — низшая строчка в рейтинге обожавших его до тех пор французских критиков. Ладно, критики: ухитрился получить беспрецедентный антиприз от миролюбивого экуменического жюри, призванного объединять и примирять, а тут в специальном манифесте поставившего фон Триеру на вид его женоненавистничество. Такой реакции в Канне-2009 не вызвали даже Гаспар Ноэ, ухитрившийся показать половой акт изнутри влагалища, или Брийанте Мендоза, в фильме которого проститутку с символическим именем Мадонна долго и мучительно насилуют, а потом обстоятельно расчленяют. Ларс фон Триер превзошел всех, хотя его картина не была затянутой или скучной — зал за время просмотра не покинул никто (чего не скажешь о сеансах Мендозы и Ноэ). Как ему это удалось? Вспоминается: на следующий день после премьеры он сказал на пресс-конференции, что считает себя лучшим режиссером в мире. Ага, вот в чем дело. Только произошло это уже после того, как критики объявили фон Триеру дружный вотум недоверия. Его и раньше многие хотели на костре сжечь — звучали такие предложения и после «Танцующей в темноте», и после «Догвиля». Но такого, как с «Антихристом», еще не бывало.



«Антихрист» ***(Antichrist)***

Автор сценария, режиссер **Ларс фон Триер**
Оператор **Энтони Дод Мэнтл**
Художник **Карл Юлиюссон**
В ролях: **Уиллэм Дефо, Шарлотта Генсбур**
Zentropa Entertaints, Zentropa International Köln, Slot Machine, Liberator Productions, ARTE France Cinéma, Memfis Film, Trollhättän Film AB, Lucky Red, Zentropa International Poland
Дания — Германия — Франция — Швеция — Италия — Польша
2009

А ведь датский enfant terrible, давно выросший из детского возраста и примеряющий новейшее амплуа «проклятого поэта», использовал давнюю стратегию: соединил несоединимое, создал из несовместимых элементов адскую взрывоопасную смесь. Элементы порнографии, с которой фон Триер заигрывал не раз (наиболее удачно — в «Идиотах»), способны стерпеть многие; садистские сцены с женской кастрацией и еще более кардинальным членовредительством тоже можно счесть оправданными — нервные зажмурятся, потом откроют глаза и продолжат просмотр. Но соединить все это с эстетикой зрелого Тарковского, поместить в фильм прямые цитаты из «Зеркала» и «Сталкера», посвятив картину под названием «Антихрист» общепризнанному флагману христианской морали — самому Андрею Арсеньевичу! Too much. Причем как для поклонников Тарковского, так и для его противников. Первые увидели в триеровском оммаже кощунство, вторые — изощренное глумление над гением.

И те, и другие ошиблись. Читайте Бергмана. Тот признавался, что завидует русскому коллеге: «Фильм, если это не документ, — сон, греза. Поэтому Тарковский — самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати сказать, ему объяснять?» Фон Триер воспринял слова, сказанные одним его кумиром о другом, буквально. Для него способность экранизировать сны — знак высшего владения техникой кинематографа; Тарковский — отнюдь не носитель глубинных смыслов, а виртуоз-формалист. Этому Тарковскому он наследует в «Антихристе».

Фильм поделен на шесть частей (все помнят «число зверя»?), стилистика пролога и эпилога резко контрастирует с четырьмя главами. В зачине и финале своего рассказа фон Триер забывает о «живой» камере и ненавязчивых, приглушенных цветах. Здесь царит величественное ч/б — фирменный знак Арткино с большой буквы «А», за кадром звучит умиротворяюще-трагическая ария из Генделя (другой музыки в фильме нет), все движения замедленны донельзя — как во сне... или в модном видеоклипе; можно сосчитать до десяти, пока капля воды упадет на пол. Разумеется, вся эта красота позволяет продемонстрировать Мужчину и Женщину (прописные буквы в сознании смотрящего возникают как-то сами собой, недаром имен у героев фильма нет), предающихся любви. Они настолько прекрасны, что рассудок с трудом распознает в фигуре «М» американца Уиллема Дефо, а в фигуре «Ж» француженку Шарлотту Генсбур.

Предположить, что все увиденное не стоит принимать за чистую монету, можно уже секунде на пятнадцатой — когда конвенциональные кадры с запрокинутыми головами и сжатыми в экстазе руками сменяет панорама ритмично (и очень медленно) движущихся половых органов. Эстетизация любви — обычное дело. Эстетизация физиологии — да он что, издевается? Не исключено. От отвратительного до восхитительного не шаг, куда меньше: один (двадцать пятый?) кадр. См. дальше: так же красиво-красиво фон Триер снимает круговорот белья в барабане стиральной машины. Так же невыносимо прекрасен ангелочек-малыш, наблюдающий за живописным совокуплением мамы с папой, а затем вываливающийся в окно, под красивый-красивый снегопад. Подкрутить пару колесиков, поставить подходящую линзу — и самое страшное покажется милым любому из нас.

Пролог — ключ к фильму. Осознанно и уверенно фон Триер делает шаг за грань того миражного понятия, которое в приличном обществе называют «хорошим вкусом». Не в первый раз: только обычно эти шаги он позволял себе в финале фильма, когда публика плотно сидела на крючке, а не в самом начале. Посмертные колокола в «Рассекая волны», последняя сцена «Идиотов», физиологичная до тошноты казнь в «Танцующей в темноте»... Правда, эти пытки соглашался терпеть и самый благовоспитанный зритель: ведь своими неприличными методами фон Триер заставлял его испытать давно забытые сильные чувства. Даже заплакать. В «Антихристе» с плачем покончено — не оттого ли на просмотрах постоянно слышался истерически-нервный смех?

«Лгут женские глаза», «Плач — лучший способ манипуляции»: об этом с экрана говорится вполне прямо и недвусмысленно.

Вместо того чтобы соблазнить публику, фон Триер ее изнасиловал. Вместо эротики предложил анатомический театр. «Антихрист» способен доставить не большее наслаждение, чем «Сало, или 120 дней Содома», — в обоих фильмах режиссеры разрушили границу между дозволенным и табуированным, причем не только на содержательном, но и на эстетическом уровне. Перед нами своего рода аналитическая порнография, где подробный разбор техники и мотивации совокупления подменяет его демонстрацию (хотя для упомянутой сцены пенетрации была приглашена пара профессиональных порноактеров). Трезвость вместо опьянения, сеанс разоблачения вместо сеанса магии. По фон Триеру, лучше уж такая подмена, чем более привычная — пишу «любовь», подразумеваю «секс».

«Антихрист» — не фильм ужасов, не богохульное Евангелие. Скорее уж, кино о сексе. Поэтому тут всего двое героев (у эпизодических нет не только реплик, но и лиц) — мужчина и женщина. Поэтому они — муж и жена, а не любовники или влюбленные: для достижения полового контакта им не надо преодолевать дополнительные препятствия, не надо формировать псевдосюжет. Поэтому герои лишены имен: в именах не нуждается ни символическое произведение искусства, ни учебник биологии. Эта картина лежит вне представлений о вкусе или морали, так занимавшей фон Триера в предыдущих картинах. Ведь вне этих представлений и любой порнофильм, задача которого — возбуждать. Или смешить, или внушать отвращение. Тут уж все зависит от зрителя, включившего кабельный канал с пометкой «XXX» намеренно или случайно. Собственно, «Антихрист» и построен как один большой половой акт. Сначала — пролог, прелюдия. Затем — игра участников друг с другом, переходящая в сражение за доминирующую позицию. Победа над партнером (в данном случае эквивалентная его физическому уничтожению) носит подчеркнуто оргазмический характер.

«Антихрист» — и не фильм о скорби: с расхожей киноситуацией «осиротевших родителей» фон Триер расправляется играючи еще в первой сцене. Скорее уж, детектив, цель которого — выяснить подлинные чувства и мотивации персонажей. Сперва этим озабочен герой, по профессии психотерапевт, — ему кажется, что жена выходит из травматического ступора слишком долго и болезненно. Он, самоуверенный и высокомерный, как все триеровские мужчины-протагонисты, предлагает собственное решение: шоковая терапия (нечто подобное проделывает со зрителем сам фон Триер). Супруги отправляются в лес, чтобы лицом к лицу встретиться с худшими своими фобиями. Жена почему-то страшится природы — возможно, это реакция на болезненные воспоминания о последнем лете, которое она провела вдвоем с ребенком в лесу, в избушке: они прозвали ее Эдемом. Муж, как заправский психолог, рисует в тетради «пирамиду страха», заполняя ее по восходящей: назвав то, чего боимся, мы избавимся от испуга. Он начинает с гипноза, отправляя жену в лес, заставляя ее погрузиться в пугающий ландшафт, раствориться в нем (грезы и галлюцинации, снятые в экстремально замедленном темпе, отсылают напрямую к Тарковскому). Увы, ему неизвестно, что лунатик забывает о правилах и условностях — он открывает дорогу в бездонный мир подсознательного: об этом фон Триер весьма доходчиво рассказывал и в «Европе» (где сеанс гипноза стоил герою жизни), и в «Эпидемии» (где гипноз приводил к концу света). Он обрекает себя на гибель, сам того не зная. Или зная? Доктор сам помог пациентке нарушить правило, провозглашенное в начале лечения: «Никогда не трахайтесь со своим психоаналитиком». Так из субъекта расследования он превратился в объект. «Современная психология не доверяет снам. Фрейд ведь мертв, не так ли?», — с недоброй улыбкой спрашивает у него супруга.

Хотя поначалу неясно, чего бояться. Снов? Природы? А в ней что страшного? Почему фон Триер наводит камеру на стебли невинных васильков в вазе, укрупняя их до размеров мрачной лесной чащи и сопровождая эту пано-

раму многозначительно угрожающим скрежетом? Жена заявляет, что земля горит под ногами, демонстрируя красные ступни — то ли натертые, то ли вправду обожженные, но муж этого не чувствует. Она рассказывает, как минувшим летом слышала в лесу навязчивый плач неизвестного ребенка — но что мешает принять рассказ за тривиальный женский невроз? Лес шумит, деревья скрипят, желуди падают с ветвей вековых дубов: «Природа — церковь сатаны», — заявляет жена. Муж пожимает плечами с ухмылкой: что за бред! Чтобы погасить высокомерие, придется жахнуть его поленом между ног, оглушить до потери сознания, — оно, сознание, и мешает понять, что речь идет не о природе снаружи, а о природе внутри. «Антихрист» — путеводитель по внутренней империи. Природа непобедима. Зов плоти заставляет забыть о разуме, о любви, о нежности, о семье. Ребенок погиб не по недосмотру: жена видела, как он залезал на подоконник, и это лишь обострило наслаждение. Он убран со сцены, как единственное оправдание основного инстинкта, известное цивилизации, — деторождение, продолжение рода, создание ячейки общества. Инстинкты обходятся без причин. Их питает природа. Единственный способ их обуздать — физическое же насилие. Фон Триер калечит именно половые органы героев не для того, чтобы скандализировать публику: похоть усмиряется оскоплением, никак иначе.

Кроме Тарковского, Ларс фон Триер поминал всуе Бергмана и Стриндберга: дескать, «Антихрист» — это «Сцены из семейной жизни», пересказанные в манере «Пляски смерти»; в продолжение скандинавской темы возникал в обсуждении фильма и «Крик» Мунка. Хотя живописная техника Мунка занимает фон Триера куда меньше, чем звучание немого вопля с картины. Того самого — необъяснимого, то жалобного, то глумливого плача, что разносится над лесом. В «Антихристе» режиссер забирается в недра коллективного бессознательного, хирургическим методом удаляя излишние наслоения, одно за другим. Начинает с современной культуры отношений, равенства полов и главенства здравого смысла — который не мешает героине биться до беспамятства башкой об унитаз после смерти сына. Затем из XX века прыгает в XIX — природа, романтизм, ни тебе электричества, ни телефона; чистые братья Гримм (называл фон Триер «Антихриста» и «сказкой для детей до восемнадцати»). Именно романтики первыми уравняли сексуальное влечение и любовь, так четко разделенные эпохой Просвещения. Но фон Триер копает глубже, он вспоминает барокко, в котором похоть была нераздельно связана с искушением и грехом. Недаром за кадром звучит слезная ария из «Ринальдо» Генделя, сюжет которой — соблазнение целомудренных рыцарей христианского воинства волшебницей-колдуньей. А оттуда недалеко до средневекового «Молота ведьм», в котором женщина прямо провозглашалась сосудом порока и орудием диавола. Таких только на костре жечь... что и делает со своей женой цивилизованный психотерапевт в финале «Антихриста», приняв причастие церкви сатаны. Но и задолго до того ясно, к чему дело идет. Путешествие в Эдем — не что иное, как обратная эволюция. Сначала на поезде и машине, потом пешком через лес — к домику без водопровода, электричества и телефона. А на чердаке по стенам развешаны средневековые гравюры, на которых бесконечно пытают женщин. Среди них — невиданный рогатый идол с женской грудью.

Сумрачно-бесформенные заставки к фильму рисовал Пер Киркеби — самый уважаемый в Дании художник, уже создававший «живые картины» в «Рассекая волны». В том фильме он имитировал романтический пейзаж, здесь нацарапал цветными мелками на школьной доске абстракции, удачно совместившие авангардные тенденции минувшего столетия с изображением изначального природного хаоса. Киркеби впитал в себя наследие живописи второй половины XX века, перешагнувшей через историю европейской культуры прямиком к ритуальным корням — шаманизму и наскальным рисункам. Фон Триер в «Антихристе» тоже, скорее, пляшет с бубном у костра, чем читает лекцию со слайдами.

Ригористы упрекали режиссера в том, что он, один из провозвестников «нового реализма», нырнул обратно в мутный омут символизма — допустимый в его ранних, подражательных работах, но не в фильме зрелого художника. Меж тем фон Триер тут дальше от символизма, чем в «Догвиле» или «Идиотах». «Антихрист» полон знаков, которые можно принять за символы и которые таковыми не являются из-за намеренной затемненности, невозможности дешифровки. Если в лисьей норе еще можно усмотреть символ погружения на дно подсознания, а в лесном мостике через реку — символ перехода в мир иной, то кто возьмется объяснить глубинное значение папоротников, васильков, желудей? Интересно, в какой символической системе сосуществуют вещие животные — лис, ворон и косуля? Предположим, ворон — это из Эдгара Алана По. Лис... что-то из русских народных сказок или из японской мифологии. А косуля — видимо, из «Бэмби»? Сам фон Триер обзывает их «тремя нищими», чем только запутывает дело, — на пресс-конференции в Канне один наивный журналист даже сообщил, что пытался искать смысл этого словосочетания в Google, но ничего не нашел. Его безвестного российского коллегу ожидал больший успех — он отыскал и лису, и косулю, и даже ворону в одной из глав «Любовницы французского лейтенанта» Фаулза: с животными герой — тоже интеллигент-рационалист — встречается по пути к своей судьбе, женщине, призванной открыть ему тайны природы. А другой критик увидел в трех зверях «Антихриста» парафраз «Божественной комедии» — в самом деле, герои встречают их в сумрачном лесу, земная жизнь их пройдена до половины, впереди их ожидает Ад, вдали маячит Эдем. Самое же любопытное открытие сделал Андрей Звягинцев, откопавший сюжет «Антихриста» в «Мартирологе» Тарковского: «Новая Жанна д'Арк» — история о том, как один человек сжег свою возлюбленную, привязав ее к дереву и разложив костер под ее ногами. За ложь». И еще, из той же книги: «Почему-то вспомнил сегодня идею — «Двое (оба) видели лису».

Соблазнительные параллели. И все же поискать следовало бы не во всемирной литературе или Паутине, а в снах Ларса фон Триера, куда путь открыт ему одному, а теперь и внимательным зрителям его картины. Почему косуля олицетворяет Печаль, лис — Боль, а ворона — Отчаяние? Не потому ли, что эти три чувства переживают герои фильма? Истина — в глазах смотрящего: культурный критик примется искать значения символа, а потерянные в лесу мужчина и женщина увидят в животных отражение своих судеб. Сзади у косули страшно свисает полуразложившийся труп младенца-олененка, лис выпотрошен, ворона зарыта в землю каким-то хищником... Да это не символизм, а «В мире животных», наглядное доказательство тезиса о церкви сатаны: природа полна страдания, любая идиллия — миф. Лис открывает пасть и человечьим языком объявляет, что миром правит Хаос, — что ж, во внутренней империи и не такое случается. Почему звери — нищие? Не потому ли, что нищий — самый неудобный, самый раздражающий элемент современного общества, отменяющий наши представления о царстве разума на Земле? Хватит копаться в возможных трактовках: у побочных образов есть право на собственную жизнь. Никому не удалось расшифровать прозу Новалиса, что не мешает читателям наслаждаться ею на протяжении двухсот лет.

Серьезнее вопрос со смыслом названия, которое все-таки ко многому обязывает: где в фильме Антихрист? Для любителей открывать смыслы и тут раздолье. Есть даже маленькая тайна с полароидными снимками ребенка, где у него левый ботинок надет на правую ногу, а правый на левую; отчет о вскрытии подтверждает небольшие искажения стопы. Неужели невинное чадо было Антихристом? Тем паче, лишь у ребенка в фильме есть имя, его зовут Ник, а «стариной Ником» в средние века в Англии называли самого Люцифера. Недаром фон Триер вдохновлялся японскими кайданами, в которых ребенок (как правило, мертвый) является зримым образом незримого Зла. Но куда проще увидеть в истории с ботинками тривиальное безразличие матери к сыну, еще не способному пожаловаться на неудобную обувь, или даже на-

мерение причинить ему боль — в итоге вылившееся в непреднамеренное убийство. Именно тем летом, когда жена отдыхала с Ником в «Эдеме», она пыталась писать диссертацию на тему Gynocide (то есть геноцид против женщин) — а ребенок, очевидно, ей мешал. Почувствовав в себе одну из ведьм, которых она тщетно пыталась оправдать своим высокоумным исследованием, женщина бросила работу, так и не дописав.

Выходит, Антихрист — все-таки женщина: те, кого не слишком смутил шокирующий изобразительный ряд фильма, обвиняли Триера в пристрастном

«Антихрист»

и несправедливом отношении к прекрасному полу. Смешно — ведь, кажется, ни один режиссер за последние двадцать лет не создал столько феноменальных женских образов, как фон Триер, и «Антихрист» принес Шарлотте Генсбур малую «Золотую ветвь»! Но одно дело актриса, другое — женщины в целом; к ним многодетный отец Ларс фон Триер, похоже, относится с недоверием. Женщина жестока, коварна, непоследовательна. Способна коловоротом прокрутить дыру в ноге мужа, а потом прикрепить к ней тяжелый точильный камень — чтобы тому не вздумалось ее бросить. Не может контролировать ни сексуальное влечение, ни приступы агрессии. Жуткое создание. Только по факту выходит, что все насилие, вершимое над мужчиной, — не более чем впечатляющая провокация, мазохистский спектакль. Он разыгран, чтобы заставить спутника жизни забыть о разуме и терпимости, вцепившись в глотку бешеной суке. Не мужа она хочет уничтожить, а наказать себя; умереть на костре, как и положено ведьме. Слишком простой конец для Антихриста. Значит, все-таки не женщина? И уж, конечно, Антихрист — никак не мужчина: он слишком глуп и самоуверен, чтобы претендовать на трон принца преисподней.

Возможно, прав Уиллем Дефо, заявивший, что «Антихрист» — просто хорошее название для фильма. Или Антихрист — не персонаж, а категория: закадровый правитель мира, в котором Божьи заповеди перестали считаться важными. Антихрист — вакуум, в котором оказывается лишенная Бога Вселенная. Немаловажный факт: фон Триер, начинавший с истового иудаизма, а потом принявший католичество, перед выпуском «Антихриста» определенно заявил о переходе в атеизм. Так что героев в фильме не двое, герой один-единственный — Ларс фон Триер. Он же Антихрист.

В Канне фон Триер применил стратегию своей героини: не можешь себя наказать — пусть это сделают другие. Заставь их тебя возненавидеть.

Но фильм как таковой — епитимья куда более жесткая, чем разгромная рецензия в Variety. Естественно, там, где невозможно богоборчество, неизбежна борьба с собой, в любом случае обреченная на поражение: ведь это, по сути, бой с тенью. Общие планы сменяются укрупненными, где не видно лица. Только испуганно моргающий глаз, дрожащая кисть руки, пульсирующая жилка на горле. Еще укрупнение — и скачок во внутреннюю вселенную, где ведут борьбу не на жизнь, а на смерть двое противников: разум и чувство, сознание и подсознание, культура и природа. Мужчина и женщина. Эта безжалостная картина — не что иное, как автопортрет. Наверху «пирамиды страха» значится короткое английское словечко Ме — «Я».

В определенной степени «Антихрист» — монофильм. Сольный, индивидуальный труд. Из-за этого фон Триер, первоначально планировавший снять жанровое кино и подрядивший для этого самого успешного датского сценариста Андерса Томаса Йенсена, в результате написал драматургическую основу самостоятельно. Из-за этого так горевал, что пришлось отказаться от операторской деятельности самому (фон Триер недавно вышел из больницы, где лечился от депрессии, у него слишком дрожали руки), пригласив давнего соратника Энтони Дод Мэнтла — хотя никто, включая самого режиссера, не смог бы снять вестфальские леса так волшебно, как это сделал Мэнтл.

Лишь с определенной долей условности можно говорить и об актерских работах. Найти в биографиях Уиллема Дефо и Шарлотты Генсбур подходящий бэкграунд — проще простого. Уиллем Дефо играл Иисуса в еретическом фильме Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа», Шарлотта Генсбур — наследница родителей-вольнодумцев Сержа Генсбура и Джейн Биркин (которым со сцены посвятила свой каннский приз). Но для фон Триера, кажется, это все не слишком важно. Он перепробовал многих в поисках актеров, которым «не слабо», нашел этих — и славно. Они согласились стать его послушными инструментами. Не задавали лишних вопросов. Позволили манипулировать персонажами, которые в начале картины еще как-то подчиняются всесильной школе Станиславского, а потом начисто забывают и о ней, и обо всех прочих школах, и о законах логики. Вот Шарлотта страшно, душераздирающе кричит (в первой половине фильма) — ее героиня не может примириться с потерей сына; вот издает такой же вопль (уже в финале) — о ребенке она и думать забыла, из ее уст исторгается дикий, звериный рык. Ее больше не хочется жалеть; хочется лишь, чтобы она поскорее заткнулась. С актерской точки зрения «Антихрист» ближе всего экспериментам Льва Кулешова с лицом Мозжухина, которое выражало то умиление, то скорбь, то голод в зависимости от того, с каким кадром монтировалось. Если за что и стоило награждать Дефо и Генсбур, так это за тотальную самоотдачу. За соучастие в создании сложнейшей из триеровских картин.

А еще — за их лица, таящие так много, что не приснилось бы не только Мозжухину, а и самой Моне Лизе. Не считая погибшего ребенка, лишь они двое в фильме одарены индивидуальностью — остальные безлики. В лес они бегут еще и для того, чтобы не раствориться в толпе архетипических и стереотипных тел, настигающих их даже здесь, в царстве природы (управляющей так или иначе всеми телами на свете). Опасность потери лица велика, огромна. Она страшнее любого антихриста. Бесконечной чередой мелькают деревья за окном поезда, едва заметно в безумной панораме возникают лица — плохо опознаваемые — и снова исчезают. Руки торчат из корней дерева, на котором совокупляются обезумевшие супруги, и в финале деревья сменяются горами безжизненных обнаженных тел — жертв бесконечного геноцида, извечной войны полов. В эпилоге мужчина пытается выйти из леса к покинутой цивилизации, но его поглощает встречный поток женщин без лиц, которых кто-то из американских рецензентов точно сравнил с зомби из ужастиков Джорджа Ромеро. Они бесчисленны и одинаковы, как желуди. У него нет шансов. Так финальная победа — за женским полом, отныне сильнейшим? Пожалуй, нет: победа — за безликой массой.

СТАС ТЫРКИН

Элементарное преступление

«Антихрист»

Попытка радикального обновления киноязыка с помощью эстетики Брехта в «Догвиле» осталась разовой акцией, не выдержав даже самоповтора. Предчувствуя полууспех «Мандерлая» (а для всякого уважающего себя художника сокрушительный провал предпочтительнее полуудачи), Ларс фон Триер приказал зарезать задействованного на съемках осла. Всамделишная кровь и свежевыпущенные кишки ни в чем не повинного животного могли бы, по замыслу режиссера, выглядеть неотразимо в гиперусловном пространстве второй части «(анти)американской» трилогии. Это сколь лобовое, столь и антигуманное (хотя и простительное для большого художника, как полагают эстеты) решение должно было стать единственным пунктом, отличавшим формальную часть «Мандерлая» от породившего его «Догвиля». Но ввиду малодушного отказа фон Триера от уже отснятой сцены (причиной были запоздалые протесты «зеленых», а не внезапные угрызения совести), скандал вокруг жертвоприношения вызвал значительно больший резонанс, чем собственно произведение, ради которого оно было совершено.

Скорбь

Не перенеся подобного охлаждения чувств со стороны аудитории, фон Триер выпустил очередной манифест и ушел в депрессию. Как капризная, избалованная вниманием поп-звезда, он, относительно легко справляясь с раздражением, презрением и ненавистью в свой адрес, совершенно не в силах вынести равнодушия. Именно равнодушие просвещенной публики, не проявившей особого интереса к серии лекций о трудностях демократии на примере страны, которую фон Триер упорно отказывается посещать, и стало причиной отказа от продолжения трилогии, многообещающе начатой «Догвилем», породив в итоге жалкую истерию «Антихриста».

На безразличие публики фон Триер отвечает высокомерием, граничащим с презрением. Но в сумрачный германский лес, куда он отправил фрустрированные персонажи «Антихриста», сам он почему-то не удаляется, а продолжает практиковать, вымещая на публике недовольство собой, ею и миро-

зданием в целом. Средства для такой цели он выбирает самые разнообразные. То изобретет почему-то так и не внедренную в кинопроизводство систему Automavision, лишавшую изображение всякого намека на «художественность», в несмешной комедии, способной развеселить лишь названием «Самый главный босс». То вернется в «Антихристе» к уже давно, казалось бы, похороненной помпезной эстетике своих ранних работ с ее избыточной образностью.

Набор эстетических идей, одолевающих позднего фон Триера, сводится либо к самоограничению на грани полного отказа от кинематографических «условностей», либо к «самовыражению» за гранью пародии. И хотя фон Триер отказывается замечать, что посвящение «Антихриста» Андрею Тарковскому вызывает пародийный эффект, трудно не заподозрить его в сознательной издевке над тем, что до сих пор свято для той публики, которая была воспитана на достижениях европейского «авторского кино» и уже лет тридцать умудряется не замечать его комы.

Один из немногих оставшихся «авторов» (анонимность «Догмы» была лишь парадоксальным и экстремистским продолжением его философии тотального, неконтролируемого авторства), склонный к регулярным «перезагрузкам», фон Триер пытается не только заново изобрести свой киноязык, но и вернуть смысл, энергию давно их лишенному авторскому кино, выродившемуся в набор навевающих зевоту формальных приемов. Несколько лет назад та же логика благих намерений (вообразим, что фон Триер озабочен именно ими) привела к смехотворному результату Брюно Дюмона, попытавшегося в «29 пальмах» в очередной раз срифмовать иссушающую природу страстей человеческих — на грани и за гранью безумия — с символически выжженной пустыней. Творческий метод апсихологичного символистского кино с действующими лицами-марионетками, управляемыми автором-демиургом, давно работает против режиссеров, стремящихся его реанимировать, демонстрируя при этом свою фатальную исчерпанность.

Боль

Колющая глаз черно-белая красивость пролога (кто-то удачно сравнил его с видеоклипами Стинга начала 90-х годов) поражает выспренностью и... пошлостью. То, что современный «ценитель искусства» является пошляком по определению, фон Триер знает как никто другой, и оттого в первом же эпизоде «Антихриста» стремится удовлетворить вкусовые запросы и душевные склонности своих потенциальных клиентов, попутно не отказывая себе в удовольствии поиздеваться над ними. Для одних, более чувствительных, — любование падающим из заиндевевшего окна ребенком с кружащимися в рапиде рождественскими снежинками. Для них же придуман чудный кадр с приземлившимся в снег плюшевым мишкой. Для других, поклонников «жесткача», принимающих за радикализм любой экстремальный жест, сколь бы нарочитым или беспомощным он ни был, — вставной порнокадр, детализирующий как раз то, что любители высокохудожественных рапидов обыкновенно стремятся размыть, облагородить или затемнить. И то, и другое служит единственной цели: любыми средствами вывести почтенную публику из состояния психического равновесия.

Помнится, Тайлер Дарден, герой романа Чака Паланика и фильма Дэвида Финчера «Бойцовский клуб», любил мочиться в изысканные супы благовоспитанных посетителей дорогих ресторанов и вклеивать порнокадры в предназначенные мультиплексам фильмы для семейного просмотра. Тоже был большой «радикал».

Вставленное в разнузданный мелодраматический сюжет порноизображение, видимо, выполняет задачу брехтовского очуждения: вместо того чтобы увлеченно разгадывать страшную тайну младенца, добровольно выбросившегося из окна вместе с мягкой игрушкой, зритель принимается гадать, кому при-

надлежат предложенные его вниманию части тела. Нет, явно не битому жизнью, давно вышедшему в тираж пятидесятичетырехлетнему Уиллему Дефо. Или все же ему? Способное полностью перетянуть на себя внимание зрителя, порно обладает такой силой «художественного убеждения», которая остается недосягаемой для так называемого «высокохудожественного» кино. Но кадры реальных совокуплений, всегда чаровавшие фон Триера, одной природы с кадрами реальных убийств, которыми датский невротик мечтает обогащать свои фильмы[1]. И использует их фон Триер в своих элементарных преступлениях сходным образом. Забивая осла на съемках «Мандерлая», он добивался того же эффекта столкновения несоединимых, перпендикулярных друг другу эстетик. Этот эффект сообщает всему, что окаймляет больно бьющую в глаз безусловность, ощущение какой-то поддельности, фальши. Не разделявший фальшь и пошлость Набоков любил повторять, что пошлость — это вовсе не то, что откровенно плохо, а то, что фальшиво — фальшиво красиво или умно. Лучшей иллюстрации этому тезису, чем вымученный (от названия до финального титра) «Антихрист», кажется, просто не сыщешь.

Как порнокадр в пролог, так и в заунывную основную — «бергмановскую» — часть фильма фон Триер вставляет не особенно мотивированные сцены из хоррора. А мог бы вклеить из мюзикла. Музыкальные номера в лесу, снятые в позабытой, к несчастью, системе Automavision или сотней цифровых камер, привели бы его немногочисленных группиз[2] в еще больший восторг, чем вид оргазмирующего кровью члена.

Отчаяние

Почти одновременно с выходом в прокат «Антихриста» в лондонском музее Виктории и Альберта открылась выставка Telling Tales («Рассказывая сказки»). Художники арт-дизайна демонстрировали объекты, на создание которых их вдохновил мир сказки, страшной или волшебной. На экспозиции имелось, представьте, даже чучело лисы с имитирующими разложение металлическими червями в ушах. Не хватало лишь ворона и беременной оленихи. Но особенное умиление вызвали диванные подушечки британцев Энтони Данна и Фионы Раби и киприота Майкла Анастассиадеса («Priscilla 37 kilotons Nevada 1957» huggable cushions), сработанные в форме ядерного гриба. Свой ужас перед угрозой ядерного геноцида авторы сублимировали в мягкую игрушку, которую так приятно обнимать перед сном.

Игрушка, изготовленная фон Триером с целью избавления от ночных кошмаров, не столь интересно задумана и не так ладно сшита. Напряженная работа подсознания, как это часто бывает, выдала совершенный трюизм. О том, что «дьявол — это женщина», догадывается любой сантехник. Вооружившись топором, он способен доказать эту сентенцию на своем языке куда убедительнее, чем фон Триер, которому понадобилось городить огород из символических образов и отсылок к средневековому истреблению женщин.

По свистку автора герои-марионетки неожиданно для себя принимаются уничтожать друг друга. Персонажи «Пилы» или «Хостела» (не говоря о «Мизери», где неудовлетворенная женщина тоже била мужчину бревном в пах) вызывают значительно больше сочувствия, чем герои «Антихриста», не имеющие личностных характеристик, по символической традиции лишенные даже имен. Сколько бы фон Триер ни прибегал (от отчаяния, возможно) к шоковым средствам, «Антихрист» совершенно не работает как «ужастик»: в моменты расправ каждому из мучителей хочется оказать посильную помощь. Что

---

[1] Внутреннюю связь порно и snuff movies (фильмов, фиксирующих реальные убийства и смерти) подчеркнул тот же Паланик; его новый роман о съемках порнухи с участием шестисон мужчин и одной женщины так и называется: Snuff.

[2] Группиз (от английского groupie) — рьяные поклонники (чаще поклонницы) популярных людей или музыкальных групп, ищущие с ними эмоциональный или сексуальный контакт и даже настаивающие на оном.

же касается смеха, звучащего в зале в самых, казалось бы, зубодробительных во всех смыслах местах, то смех иногда — это просто смех, а не реакция на невыносимую жестокость.

Прилежно, по заветам символистов изображая мир как бренную видимость, сквозь которую брезжит потустороннее, фон Триер не заморачивается описанием человеческих эмоций, будь то любовь, ненависть, скорбь, боль или отчаяние. Все они существуют исключительно в назывном порядке — оттого и деление фильма на главы. В одной финальной сцене «Дуэли на солнце» Кинга Видора, в которой Грегори Пек и Дженнифер Джонс, любя, истребляют друг друга, драйва, ужаса и всех прочих чувств больше, чем в бесплотном и бесполом «Антихристе». Как драма (или даже комедия) о жестокой войне полов, он тоже работать не может, поскольку не в состоянии ею стать по определению.

Как человек фон Триер может обожествлять Андрея Тарковского (у которого он, по его же словам, всю жизнь беззастенчиво крал) и продолжать использовать «Зеркало» и другие работы русского режиссера в качестве поппера для подстегивания вдохновения. Как художник он — вольно или невольно — вбивает осиновый кол в гроб с разложившимся трупом религиозно-метафорического кино последней трети прошлого века. Именно с ним он с таким остервенением расправляется с помощью набора юного слесаря, именно его сжигает на костре своего безумия. А объявленная «антихристом» (хоть с большой, хоть с маленькой буквы) женщина просто под руку подвернулась.

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Я решил бросить вызов логике»

Ларс фон Триер

Замысел моих фильмов возникает как ответ на те или иные волнующие меня вопросы. «Антихрист» был спровоцирован, в отличие от других моих картин — таких, как «Рассекая волны» или «Догвиль», — размышлениями на моральные темы. Я был не во всем согласен с героями — с их мыслями, идеями, поступками. Речь в «Антихристе» идет о переживаниях супружеской пары, связанных со смертью ребенка, но в основе — размышления о добре и зле, вопросы, на которые мне самому трудно дать ответ. Затем надо было совместить сюжет с техническими амбициями: я не знал, как увязать эстетику моих ранних фильмов, в которых каждое движение камеры было строго продуман-

ным, со спонтанным характером съемки, присущим моим последним картинам.

Однако главное испытание во время съемок «Антихриста» заключалось в необходимости преодолеть депрессию, несколько лет настолько мешавшую мне работать, что я даже стал думать, что больше не смогу снимать кино. Понадобилась немалая сила воли в борьбе с недугом. Мои актеры на картине Шарлотта Генсбур и Уиллем Дефо были очень добры ко мне. Они помогли мне справиться с моими наваждениями. Я заставил себя работать каждый день, и все же должен признать, что на этой картине я использовал лишь сорок процентов своих возможностей. Некоторые вещи просто ускользнули от моего внимания. Определенные трудности объяснялись тем обстоятельством, что я снимал незнакомой мне камерой: я не мог, как обычно, снимать и одновременно руководить актерами. Новая цифровая камера Red позволяет добиваться прекрасного изображения, но не дает возможности сразу перемещаться с натуры в студию, ибо то освещение, которое вы видите на мониторе, не окончательное, оно какое-то туманное — в дальнейшем оно будет отфильтровано, очищено. Работа с такой камерой не позволяет все время экспериментировать с изображением, чего я неизменно добивался, работая по старинке с маленькой камерой HD. Я хотел, чтобы «Антихрист» обладал величественным стилем и одновременно — реалистическим, близким к документальному. Новая камера вполне отвечала моим намерениям и к тому же позволила освоить новую технику. Вечно я говорю о трудностях, с которыми приходится бороться. (*Смеется.*) Хотя они стимулируют, ничего не поделаешь. Если я нахожу способ, как осуществить тот или иной замысел, я полностью меняю свой метод работы. Мне нужно потерять контроль над собой, иначе я превращаюсь в робота.

Самым счастливым периодом было время, когда я писал сценарий. Впервые я отказался от классических драматургических эффектов, ради того чтобы продвигаться вперед инстинктивно, давая волю воображению. Не так давно я увлекся шаманством. Теперь, случается, меня одолевают невероятные видения, в которых подчас действуют животные, которые общаются со мной. Некоторых я ввел в «Антихриста». Но они не похожи на диснеевских. (*Смеется.*)

В отличие от статичной структуры «Догвиля» или «Мандерлая», «Антихрист» в чем-то хаотичен: я решил бросить вызов логике. Фильм рассказывает о столкновении двух личностей, которые отвергают рай в шалаше, затерянном в глухом лесу. Это конфликт вне времени, и история провакативно напоминает драматургию шведа Стриндберга. Призрак матери в образе демона навязчиво преследует героев фильма. Многие станут нас за это упрекать, но, повторяю: фильм не отражает мои взгляды. Не доверяя собственным моральным устоям, я прибег к вымыслу. Грейс в «Догвиле» намерена в конце уничтожить все население деревни. Я не одобряю это ее намерение. Но я не учитель, который объясняет ученикам, что хорошо, а что плохо. Больше того, скажу вам, что я вполне способен сделать фильм, в основе которого лежала бы нацистская идеология. Многие из тех, кто смотрел «Рассекая волны», были шокированы жертвой главного героя и — в целом — тем образом христианства, который возникал в результате. Я же стремился лишь загнать в угол мелодраму, а не читать лекцию по теологии. Общим в моих фильмах является их эмоциональный накал, напряжение. Поступки большинства героев объясняются их желанием творить добро. Я не режиссер feel good movie — утешительного кино.

Когда сценарий был написан, надо было добиться от актеров согласия сниматься в фильме. Ведь в сценарии много сцен насилия, откровенных сексуальных сцен. Я знал, что Уиллем Дефо будет идти со мной до конца. Проблема возникла с актрисой Эвой Грин, которой ее импресарио отсоветовал сниматься у меня. Жаль. К счастью, я познакомился с Шарлоттой Генсбур, которая проявила интерес и понимание моего замысла. После нашей встре-

чи она произнесла то, что любой режиссер мечтает услышать от актера: «Я готова умереть ради этой роли». Без такого понимания актером своей задачи руководить им невозможно. На съемке я видел, что она посылает эсэмэски матери и рассказывает ей, что приходится делать. А приходилось, поверьте мне, делать вещи, похожие на трэш. Джейн Биркин отвечала ей: «Я рада за тебя». Шарлотту увлекла возможность сняться в сильной и опасной роли, роли «на грани». Сегодня в кино редко встретишь актрис, готовых играть bad guys.

Работа с исполнителем может превратиться в конфронтацию, в борьбу, как было с Бьёрк на «Танцующей в темноте». Актер должен с самого начала понять, что режиссер — это человек, который все знает. Тогда все получится: это вопрос доверия. Если доверие отсутствует, ни один самый великий режиссер ничего толком не добьется. Успех работы с актерами зависит от человеческих взаимоотношений с ними. Мы всегда влюбляемся в них. И актеры должны получить возможность выразить свои чувства.

На съемке я стараюсь приспособить свой ритм работы к ритму моих артистов. У каждого он свой. С Шарлоттой Генсбур или Эмили Уотсон (на картине «Рассекая волны») мы делали мало дублей. Уже первые два были лучшими. Им обеим присущ инстинктивный метод работы. У них потрясающая интуиция. Как ни странно, с мужчинами всегда сложнее. Прежде чем найти верную интонацию, они задают много вопросов. Важное значение имеет, стало быть, репетиция. Во время репетиции я решаю, куда поместить камеру. Позволив актерам сначала обжить декорацию, я только после этого решаю, где будет камера. Это очень естественный метод работы. Поэтому я так часто использую маленькие цифровые камеры: их маневренность позволяет легче снимать с движения. На «Антихристе» я был в затруднении, ибо хотел сохранить живость действия и одновременно, с помощью освещения, — классический стиль. Достигнуть этой двойственности было не просто. Ответственность за все, что не получилось, несу я один.

Постоянный поиск продолжался и на стадии монтажа. В начале своей карьеры я точно следовал раскадровке, и мои картины напоминали фабричное изделие. Я был тогда целиком сосредоточен на сюжете. С тех пор как я стал позволять актерам импровизировать, я снимаю с камерой на плече, и это придает кадру известную хаотичность. У меня теперь больше снятого материала, чем прежде. К тому же я смешиваю разные психологические состояния героев. Точно так же я поступаю со звуком, не обращая внимания на то, насколько это органично, и с освещением. Подчас у меня в одном плане светит яркое солнце, а следом в кадре идет дождь. Главное для меня — создание атмосферы, а не воспроизведение ее в том виде, в каком ее уже видели тысячу раз. Для того чтобы сохранить эту свободу, я построил на месте армейских казарм в окрестностях Копенгагена свою студию Zentropa. На студии созданы все условия для работы — монтажная, павильоны, офисы. Я горжусь тем, что снял «Догвиль» целиком там, в спокойной обстановке. Съемки «Антихриста» представляли большие трудности. Пришлось искать натуру в Германии. Некоторые технические и художественные замыслы требуют для своего воплощения значительных средств. Стало быть, можно всегда ожидать возражений со стороны продюсеров. А это предполагает необходимость выбора.

Мой фильм сделан. Жду, как его примут. Надеюсь, что он займет какое-то место в сердцах людей.

Записал Тома Борез

Studio Ciné Live, 2009, N 5

Перевод с французского А. Брагинского

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Притча во языцех

На каждом уважающем себя фестивале обязательно рано или поздно появляется фильм, роль которого быть притчей во языцех, а его автора — мальчиком для битья.

До сих пор в Канне вспоминают «Коричневого кролика» Винсента Галло: несколько лет назад эта картина была объявлена критиками худшей за всю историю фестиваля, зато говорили о ней больше, чем о любой другой. Артист, специализирующийся на ролях психопатов и нарциссов, вступив на режиссерскую стезю, уговорил Хлоэ Севиньи, известную артистку, прямо в кадре заняться с ним оральным сексом. Ради этой минутной сцены, данной в виде флэшбэка, и делалась картина, герой которой полтора часа с отрешенным видом колесил в машине по городам и весям; все девушки Америки предлагали ему себя, но Галло был для них недоступен: он все время думал о Хлоэ Севиньи, ибо этот минет забыть нельзя. Некоторые журналисты сбежали с просмотра до ключевой сцены, но, узнав от осведомленных коллег о своей ошибке, вернулись. Охрана, обычно непреклонная, их не только пропустила, но встретила понимающей улыбкой.

В этом году патриарх кинокритики Роджер Иберт заявил в своем блоге, что «Резня» еще хуже «Коричневого кролика». Многие блогеры проявили с ним солидарность, показав тем самым, что уровень ведущих и самодеятельных критиков уравнивается в одинаково глубоком непонимании современного кинопроцесса. И те, и другие оглуплены развлекательным конформистским кинематографом, поэтому у них начинается истерика при встрече с чем-либо *иным* — то ли совсем невинным «Коричневым кроликом», то ли действительно страшной и шокирующей «Резней».

«Резня» ***(Kinatay)***

Автор сценария **Армандо Лао**
Режиссер **Брийанте Мендоза**
Оператор **Одиссей Флорес**
Художник **Данте Мендоза**
Композитор **Тереза Баррозо**
В ролях: **Коко Мартин, Мария Исабель Лопес, Хулио Диас, Джон Регала**
Centerstage Productions, Swift Productions
Филиппины — Франция
2009

До «Резни» филиппинский режиссер Брийанте Мендоза (другой варинат его имени — Данте Мендоза) активно показывал на фестивалях свои фильмы и собирал награды. «Массажист» (2005) завоевал «Золотой леопард» в Локарно в категории фильмов, снятых на видео. «Сербис» (2008) произвел сенсацию, попав в большой конкурс Каннского фестиваля. Сквозные темы режиссера — повседневная жизнь простых филиппинцев, едва ли не большинство которых работают в городской индустрии развлечений, часто связанной с удовлетворением сексуальных фантазий (один из фильмов Мендозы так

«Резня»

и называется — «Фантазия»). Молодой герой «Массажиста» — в его роли Коко Мартин, любимый исполнитель режиссера, — проводит дни в массажном салоне, где клиенты часто предлагают ему деньги за «дополнительный сервис», и это создает проблемы в его отношениях с традиционной семьей. Так что оригинальное название фильма Masahista, которое можно прочитать как «Мазохист», не лишено и этого смысла.

Помимо социально-бытовой темы, Мендоза кое в чем подражает именитому тайваньцу Цай Минляну: это особенно заметно в «Сербисе», где всегда и всюду течет вода, часто смешанная с нечистотами. Небогатая семья из последних сил держит и обслуживает занюханный кинотеатр секс-фильмов, который служит также местом совокуплений для окрестных геев и самого персонала заведения. Добрая треть действия разыгрывается у засоренного писсуара практически по колено в моче. В этом уже был заметен довольно последовательный радикализм, что обеспечило «Сербису» насмешки и плевки одних, уважение и комплименты других. Среди последних — каннский куратор Тьерри Фремо и жюри фестиваля «Меридианы Тихого» во Владивостоке, наградившее Мендозу как лучшего режиссера и актрису Джину Парено.

Когда упрямый Фремо уже через год опять взял в конкурс новую картину своего протеже, а после пресс-показа «Резни» раздался негодующий свист, никому не могло прийти в голову, что фильм может сорвать приз в Канне. Но жюри возглавляла умная, радикальная Изабель Юппер, и она прекрасно поняла, что «Резня» вместе с «Антихристом» фон Триера стала кульминацией каннского сюжета, который состоял в столкновении человека со стихией абсолютного зла. Только в «Антихристе» зло носит тотальный метафизический характер и клокочет в теле и душе, в «Резне» оно коренится и прорастает в коррумпированной системе азиатского общества, мечущегося между нищетой и культом потребления.

Студент школы криминалистики, будущий полицейский, нуждается в деньгах для содержания молодой жены и младенца. Он подрабатывает, выбивая долги, и в один прекрасный день становится соучастником зверского

убийства задолжавшей бандитам проститутки — с пытками, насилием и расчленением трупа, части которого палачи в знак устрашения разбрасывают по всему городу. А потом идут в местную забегаловку и наслаждаются аппетитным мясным блюдом. Парень именно что *со*участвует: сам не насилует, не режет, работает на подхвате, когда надо подмыть и подчистить место преступления, упаковать и транспортировать расчлененку. Так сказать, проходит школу жизни, готовясь к доблестной карьере в правоохранительных органах.

Неудивительно, что среди простых филиппинских блогеров нашлись патриоты, недовольные «негативным образом» своей страны и готовые даже принести извинения за Мендозу (не будут же извиняться заправляющие ею коррупционеры и диктаторы). Но только глухари и слепцы (как много их оказалось среди критиков!) могли посчитать фильм скучным и самонадеянно заявлять, будто в мире не найдется и десятка человек, способных им увлечься. Признаться, от «Сербиса» в самом деле веяло некоей запрограммированной скукой, и, идя на «Резню», я допускал вариант, что после первого часа, быть может, случится уйти. Но просидел до самого финала, буквально прикованный к креслу.

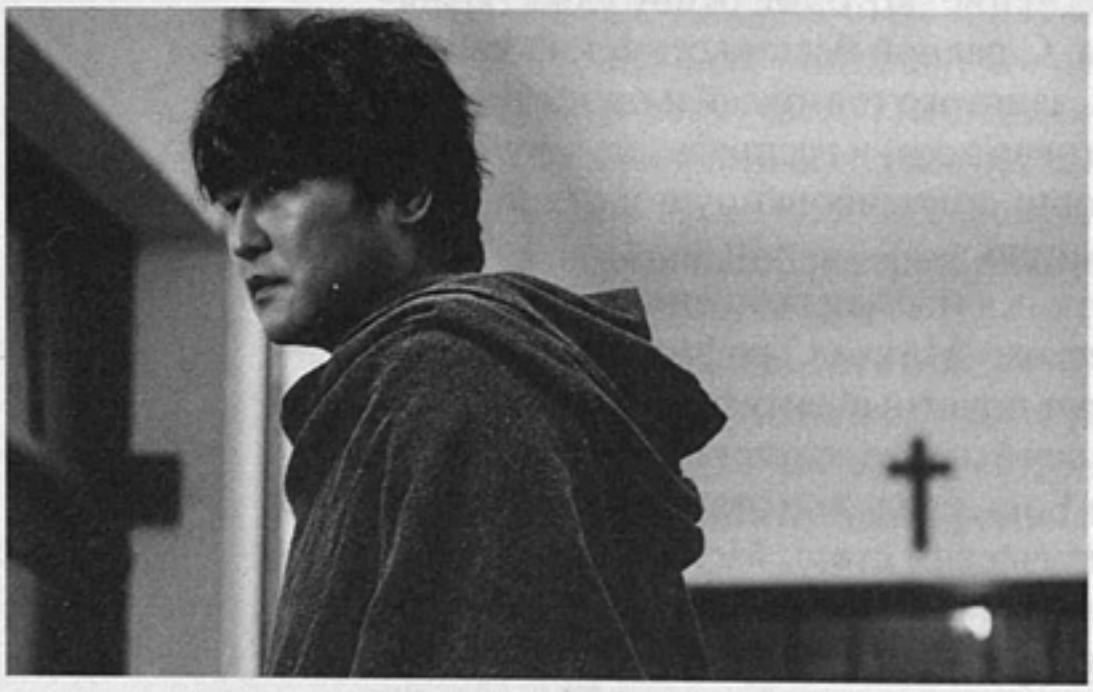
Считаю награду за режиссуру, присужденную Мендозе в Канне, абсолютно справедливой. Это настоящий мастер-класс саспенса, причем напряжение достигается вовсе не за счет сюжетной тайны или предчувствия, а произрастает из жгучего интереса, как же в итоге поступит главный герой. В течение всего фильма он пытается вырваться из ада и спасти если не жертву, то себя, свою душу, но пути назад нет. Путь оказывается перекрыт в кульминационной психологической сцене на автобусной станции, куда бандиты посылают парня за мелкой покупкой в лавку. Это его последний шанс вырваться из цепких лап мафии, не обагрив руки кровью и не превратившись в мясника. Одна из самых страшных сцен — когда герой (скупая, выразительная и точная работа Коко Мартина) прячется в автобусе в надежде вернуться в прежнюю жизнь, до грехопадения, а потом добровольно сдается на произвол судьбы.

Сила фильма Мендозы в том, что, ставя классические моральные вопросы (как у Брессона) и иллюстрируя проблемы выбора традиционными драматургическими средствами, он противопоставляет им «грязные» современные фактуры и зернистое «цифровое» изображение, которые решительно меняют характер художественного контекста. С равной бесстрастностью камера фиксирует быт городского муравейника, занятого торговлей и пропитанием, свадебный обряд (помесь обыденности и экзотики) и расправу над провинившейся девушкой, напоминающую хорошо спланированную и технически безупречно проведенную военную операцию.

«Резня» относится к категории так называемых «невыносимых» фильмов. Как резонно заметил в связи с «Антихристом» Михаил Трофименков («Коммерсантъ-Weekend»), чтобы получить этот почетный титул, надо ставить перед человечеством вопросы о Боге. Или хотя бы о его отсутствии (одна из формул католического фильма: «Отсутствие Бога, свидетельствующее о его присутствии»). Однако и здесь, на этой еретической стезе, Мендоза идет не по проторенной дорожке и встретиться на ней рискует разве что с «Сало» Пазолини. В его фильме нет элементов притчи, нет (хотя бы травестированной) христианской символики: разве что убиенную проститутку зовут Мадонной. Подобно недавней итальянской «Гоморре» Маттео Гарроне, насилие в «Резне» показано как бизнес, трудовой процесс, рутинная работа, как повседневный быт людей, которых и мафиози-то назвать трудно. В современном зле, говорит и показывает Мендоза, нет ничего зловещего, инфернального, демонического, оно — как обыкновенный фашизм, как трудовые будни ГУЛАГа, как мотыжная практика Пол Пота. Только за теми стояли идеи, а за филиппинской резней — ничего, кроме мечты о сытном мясном ужине.

МАРИНА ДРОЗДОВА

...Густо-рубинового цвета



«Жажда» ***(Bak-jwi)***
По мотивам романа Эмиля Золя «Тереза Ракен»
Авторы сценария **Чон Со Гён, Пак Чхан Ук**
Режиссер **Пак Чхан Ук**
Оператор **Чон Чон Хун**
Композитор **Чо Ён Ук**
В ролях: **Сон Ган Хо, Ким Ок Вин, Ким Хэ Сук, Син Ха Гюн**
Moho Film, CJ Entertainment, Focus Features
Южная Корея
2009

Как известно, Пак Чхан Ук намеревался стать студентом-философом, но его вовлекли в кружок любителей кино, откуда — два шага до кинокритики и еще несколько — до кинорежиссуры. Так и случилось. Благодаря «Головокружению» Хичкока. В интервью Пак говорит, что этот фильм, где взаимные манипуляции влюбленных обусловлены биологическими и психическими проблемами, открыл ему глаза на кино и жизнь. Во время того исторического киносеанса он встретил и свою будущую жену.

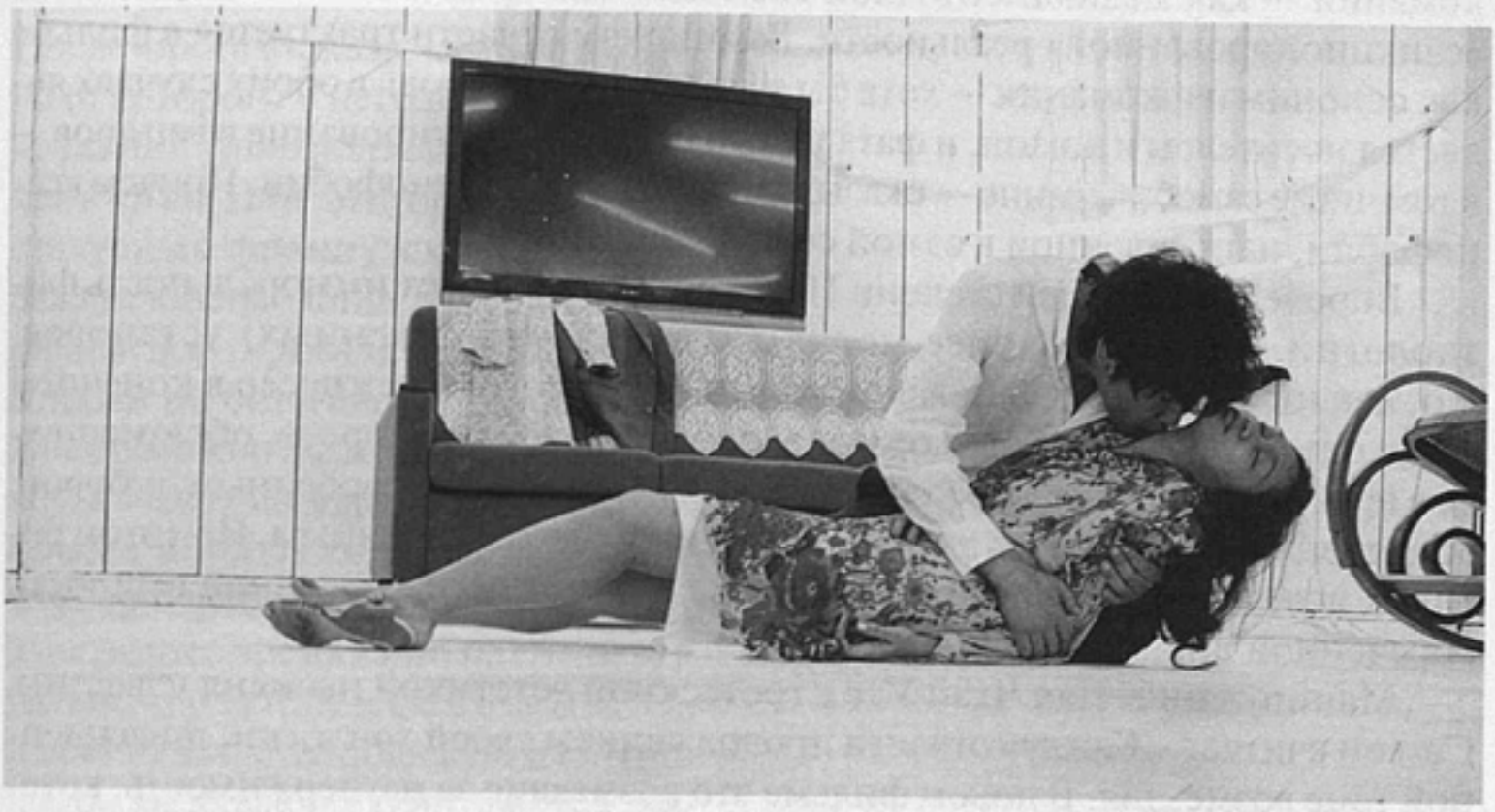
Совершенно очевидно, что «Жажда» — фильм сластолюбца от кинематографа, который холит и лелеет собственные трюки, драматургические и режиссерские. Млеет от того, что разрабатывает избранную тему, отдаваясь ее поворотам, перекресткам и даже тупикам.

Главный герой — католический священник Сан Хён, мучимый стремлением принести себя в жертву пастве, — отдает свое тело для исследований нового вируса. Он отправляется в Африку, просит включить его в тест-группу по разработке вакцины и практически умирает от заражения. Но переливание крови ведет к чуду: жизнь возвращается к Сан Хёну, однако в новом качестве. Оказывается, что он «заразился» вампиризмом. Ключевой эпизод: герой включает свой портативный плейер, из наушников вместо музыки — он предпочитал кантаты Баха — льется кровь.

События первой части фильма недвусмысленно предполагают, что перед нами гротеск. Фантастика и карикатурность просачиваются в реальность, смиренная меланхолия которой легко поддается авторской предприимчивости. А она, в свою очередь, не прячет себя и не выпячивает, оставляя зрителям воз-

можность скользить «по воле» кровавых (сюжетных) ручьев. Многие элементы фильма кажутся случайными, взятыми наугад, наверное, для того, чтобы эти бурные ручьи сюжета привели поскорее события к водопаду страстей.

Известие о том, что Сан Хён излечился от страшного вируса, трактуется паствой как чудо — и от него теперь ждут чудес. К нему тянется вереница больных, среди которых его детский приятель Кан У, изнеженный неврастеник с припадками и дурным воспитанием. Священник знакомится с его женой — хрупкой Тхэ Чжу, которая живет в доме мужа в статусе рабыни: она росла при-



«Жажда»

живалкой под присмотром свекрови, и ею же из прислуги повышена в жены. Тхэ Чжу, несчастная жертва тяжелой судьбы, и Сан Хён, такая же жертва, становятся любовниками. Страсть нарастает. Тхэ Чжу превращается в вампира. Но в отличие от своего возлюбленного, который страдает от такой напасти и пытается лимитировать ее антисоциальные последствия, голос крови влечет ее к бездонной пропасти сластолюбия.

Между тем действие переходит в пространство вольного переложения романа Эмиля Золя «Тереза Ракен», откуда взялись и персонажи, и структура развития событий. Мамаша, ловко балансирующая между упрямством и зловредностью, привыкла выцарапывать больного сына из рук смерти, которая преследует его с рождения. Еженедельные вечеринки — пространство мещанской неги и веселья. Любовники, решающие погубить мужа как третьего лишнего. Возмездие в виде призрака убитого — и труп утопленного супруга весело располагается на их ложе.

«Основной рисунок» и «декор» — история вампира и дидактическая мелодрама — соединяются, смещая смыслы, акценты первоначального назначения.

Разбитая параличом мать все-таки узнает о содеянном. Оргии кровопусканий, которые устраивает пара вампиров, не помешают отомстить за сына — ей удается подстроить убийство. И, точно по тексту Золя, «...почти двенадцать часов, вплоть до полудня... неподвижная и немая, смотрела на них, уничтожая их своим тяжелым взглядом, и никак не могла насытиться этим зрелищем». Именно так и выглядит финальная сцена в фильме.

Сюжет столетней давности, записанный в поле агрессивного морализаторства и сентиментального натурализма, удивительным образом является в фильме и объектом, и материалом сатиры. В структурном смысле фабула Золя становится той кровеносной системой, по которой пущена зараженная жизнетворная жидкость. В результате и вампирская оргия, и мещанская драма пороков смотрятся фарсом. А истиной остается сама субстанция крови — как, безусловно, метафора жизни. Жизни, которая заразительна или все же заразна «сама по себе»? Еще один ключевой эпизод: священник пытается найти легальный способ обеспечить жизненно важную функцию организма. Находит варианты: пристраива-

ется к аппарату переливания крови, который обслуживает пациента, много лет находящегося в коме, ищет в Интернете потенциальных самоубийц и предлагает им свои услуги по кровопусканию. К комическому эффекту этой сюжетной виньетки — о трудных буднях благородного вампира в цивилизованном обществе — режиссер относится равнодушно. Он лишь констатирует: зараженную жизнь, как и повседневность вампира, можно при определенном напряжении все-таки удержать в границах упорядоченного быта.

При этом в «Жажде» бликует и тема ксенофобии. И, безусловно, тема наркомании — как медикаментозной возможности существовать за пределами «санкционированной» реальности. Вампиризм отчасти трактуется в фильме как синоним наркомании — хотя бы в силу того, что кровь в обоих случаях является носителем и жизни, и фатального недуга. А третирование вампиров — в том числе самобичевание — оказывается подвидом ксенофобии. Причем ксенофобии, направленной к самой себе: Я как Чужой.

Впрочем, в большей степени Пак Чхан Ука увлекает имморальность физиологии, которая главнее моральных (или нравственных) установок. Но, как ни странно, сталкивая мораль и физиологию, режиссер в конечном итоге отдает предпочтение морали, и финальная смерть героев, обратившихся в прах под воздействием солнечных лучей, становится свободным выбором: естественным для героя, а для его подружки — насильственным. При этом ботинок исчезнувшего героя остается как метафора бессмысленной вещности обреченной цивилизации.

Манипуляции Пак Чхан Ука с гротескной эстетикой насилия известны. Сам он считает «Жажду» отчасти продолжением своей трилогии, посвященной теме возмездия. В новом фильме это возмездие за неудержимость, которой человек не в силах противостоять биологически. Режиссер признавался на пресс-конференции, что в таком персонаже, как вампир, его интересует «биологическая неотвратимость судьбы и греха». В этом контексте «Жажду» можно трактовать как «обнуление» — в современном медикаментозном существовании человеческого организма — христианской модели греха.

Чувственная режиссура Пак Чхан Ука достигает в «Жажде» кульминации. Натуралистическая естественность любовных сцен опрокидывает макабрическую истерику — будь то веселье или печаль — вампирских эпизодов. Физиологизм сладострастия в драматургическом контексте фильма перерождается в маньеристскую энергию вампиризма. Но в ней сквозит ирония над витальной энергией, которая легко и даже естественно поддается мутации. Добродетель духовного просветления, являющаяся бывшему священнику в любовном экстазе, последовательно мутирует в порок. В высокой любовной страсти при смещении ракурса видится сплетение липких тел и, как брезгливо заметил французский критик, «слизистое единение моллюсков». Однако нельзя не признать, что Пак Чхан Ук демонстрирует виртуозную режиссуру и проявляет себя как ренессансный художник.

Как трактовать упрямство, с которым он внедряется в «низкий жанр», разыгрывая с подростковым драйвом эпизоды наивной белиберды, она же великолепный и — по мере умножения эпизодов — бессмысленный балет-возня вампиров? «Обнуляя понятия моральной и сексуальной брезгливости», как написал нью-йоркский критик, он пугает читателей-вегетаринцев «чавканьем плоти», «весь фильм — это кусок мяса». Не потому ли «Жажда» — фильм о сластолюбии в формах кинематографического сластолюбия: повторы постановочных маневров дают автору поистине «чавкающее» удовольствие.

Поклонники корейского мастера интересуются, какая субстанция выступает на экране в виде крови. Режиссер объясняет, что это виноградный сок, смешанный с несколькими ингредиентами, которые умножают его сладость и густоту. Во время съемок актеры пили жидкость с большим удовольствием. Но сам Пак ее не попробовал. Зато потребовал от художника-постановщика сообразить, как передать иллюзию текстуры бургундского вина густо-рубинового цвета со стойким, естественно, послевкусием...

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Визаж как искусство

После пресс-показа «Лица» в Канне (с которого в негодовании и раздражении ушло ползала) бывшие поклонники Цай Минляна из числа статусных французских критиков делали кислые лица и были категоричны: flop (провал). Этот приговор, отнюдь не безоговорочно справедливый, можно было предугадать. Некогда модный, обласканный фестивалями и призами тайваньский режиссер перестал быть угоден, делая в последнее время кино на грани морального и эстетического срыва. Он плюет на свою этническую идентичность, вызывающе повторяется, нахально смешивает жанры и доходит до недозволенной даже в современном кино степени вуайеризма и эксгибиционизма.

Режиссер посвятил картину памяти недавно умершей матери, но можно себе представить изумление, которое испытала бы она, увидев это зрелище «в цветах и в перьях». В такой же степени фильм посвящен легенде Франсуа Трюффо, давнего кумира Цай Минляна, служащего для него ролевой культурной моделью. Цай, всегда снимавший no budget movies, действие которых иногда замыкалось в рамках одной квартиры, сделал свой самый дорогой фильм со сценами в Лувре (на съемки которых было получено специальное разрешение французского правительства) и со звездами в главных ролях. Кроме того, он создал конструкцию «кино в кино» — в отличие от «Американской ночи» Трюффо, совсем не легкомысленную и изящную, а скорее громоздкую и тяжеловесную.

Тайваньский режиссер (Ли Каншэн, неизменный альтер эго Цая) едет в Лувр снимать киноверсию мифа о жестокой красавице Саломее, на протяжении веков питавшего евро-

«Лицо» ***(Visage)***

Автор сценария, режиссер **Цай Минлян**

Оператор **Пэн Юнляо**

Художники **Патрик Дешен, Ален-Паскаль Усио**

В ролях: **Фанни Ардан, Летисия Каста, Жан-Пьер Лео, Ли Каншэн**

YBA Production, Homegreen Films, Le Musée du Louvre, Arté France Cinéma, Tarantula, Circe Films

Франция — Тайвань — Бельгия — Нидерланды

2009

пейскую культуру. Падчерица иудейского царя Ирода восхитила его своим эротическим танцем и, когда он пообещал выполнить любое ее желание, потребовала, чтобы ей принесли на блюде голову Иоанна Крестителя, позволившего себе подвергнуть публичной критике царскую семью. Что и было сделано.

Пока со скрипом идут парижские съемки, у тайваньского режиссера в Тайбэе умирает мать — ее призрак преследует Ли, как и другой — незабвенного Трюффо. Царя Ирода в «фильме в фильме» играет старый полубезумный Жан-Пьер Лео (тоже альтер эго французского классика), а продюсером выступает Фанни Ардан, играющая также королеву, жену Ирода, которую он увел у своего брата и которая в значительной степени стала первопричиной трагедии. На минутку появляются в кадре даже Жанна Моро и Натали Бай, тоже бывшие актрисы и музы Трюффо (не хватает только Катрин Денёв). Но всех их оттесняет на задний план Летисия Каста, играющая Саломею на неуловимой грани между моделью и актрисой (этой работой были бы удовлетворены Бердслей и Оскар Уайльд). Именно между ней, Летисией Каста, и Ли Каншэном происходит энергетический обмен, который составляет драматический внутренний стержень этой замороченной картины.

Может показаться, будто фильм состоит из нестыкующихся чужеродных фрагментов. Один из них — зимний пейзаж садов Тюильри вокруг Лувра, где бродит неприкаянный олень (его привезли сюда для съемок, но никак не могут вовремя загнать в кадр и уже намерены заменить муляжом), тоскует Жан-Пьер Лео и разыгрываются музыкальные перформансы азиатских поп-шлягеров, которые исполняют девушки в бикини. Второй — дом в Тайбэе с сорванным краном, затопленной кухней и забитым едой холодильником, где герой-режиссер вынужден, прервав съемки, общаться с призраком матери (эти сцены сильнее всего напоминают прежние фильмы Цая). И третий — подземелье Лувра, в котором теряются актеры «фильма в фильме» и где разыгрывается эротический треугольник Ирод — Саломея — Иоканаан (Иоанн Креститель). В роли последнего выступает не кто иной, как Ли Каншэн (то есть фактически сам Цай Минлян); он — не просто девственник, не знавший женщин, но гомосексуалист, вступающий в телесный контакт с Матьё Амальриком — актером номер один нового французского кино (это — самая чувственная и в то же время самая смешная сцена фильма). Кровожадная Саломея плывет с Иоканааном в водном потоке, разлившемся в подземелье Лувра, и выливает на него банку с кетчупом — эрзац пролитой крови и отрезанной головы.

Таким образом, если в искусстве fin de siècle и belle époque библейский миф интерпретировался в духе декадентского аморализма любви и красоты, то у Цая он получает неожиданное наполнение в контексте масскульта и мультикультурализма XXI века. Травестируется, пародийно завершаясь, и линия царя Ирода. Герой Жан-Пьера Лео с его нервным тиком теряется под землей и окончательно погрязает в безумии, пока ему не удается вылезти через дырку в стене в самый центр Лувра, где его окружают портреты эпохи самого Леонардо. Фигура Саломеи вдохновила целую когорту великих художников — от Джотто и Боттичелли до Рембрандта, Тьеполо и Караваджо. Он, этот миф, прячется в подсознании Лувра, символом которого и становится подземелье.

В прежних фильмах Цай Минляна господствовали идеи распада, тотального греха, коррупции, одиночества, загрязнения среды, клаустрофобии, экологической и моральной катастрофы. Этим процессам и ощущениям противостояло, мучаясь и страдая, непостижимое в своей загадке человеческое тело. Иногда оно стремилось к другому телу, одновременно испытывая отчуждение и заменяя прямой контакт виртуальным или символическим. Страх перед сексом и даже перед платоническим общением обнаруживал новейший комплекс дальневосточной культуры.

Что касается души, ее мистическое присутствие обнаруживалось у Цая главным образом в памяти о предках и в феномене киномании: и то, и другое пришло из детства и напоминает об эпохе цельных чувств и настоящих страс-

тей. В фильме «Прощай, отель «Дракон» действие происходило в тайбэйском кинотеатре, который доживал последние дни и существовал на пожертвования местного гей-комьюнити. Закрывающийся кинотеатр уже не был нужен обществу, но оставался приютом для аутсайдеров. При этом в кинотеатре показывали старые коммерческие китайские фильмы о боевых искусствах.

Возникает вопрос: почему режиссер, чьи картины воспринимаются как элитарные и эстетские, считает себя наследником развлекательных жанров? В «Лице» Цай Минлян объясняет эту связь через практику французской «новой волны».

«Лицо»

Как известно, Трюффо обожал Николаса Рея, не говоря уже о Хичкоке, и немало способствовал тому, чтобы их творчество было изъято из «низменного» жанрового контекста и помещено в «высокий» синефильский. Но Трюффо и сам стремился делать жанровое кино, хотя и авторски окрашенное. О Цае до недавнего времени нельзя было этого сказать.

Однако в «Лице» изысканный Цай Минлян, так же как не менее изысканный Вонг Карвай, тянется к гламуру, старым попсовым мелодиям и фильмам, находя в них, как и Альмодовар или Озон, неиссякаемый источник вдохновения. У Цая мы это впервые почувствовали в «Дыре», где есть элементы ретромюзикла с поющей и танцующей красоткой. В «Лице» он изучает лицо Летисии Каста с настойчивостью патологоанатома: как на него накладывают грим, как оно превращается в маску Саломеи. По-французски фильм называется Visage, что, собственно, и означает «Лицо». Но на жаргоне гламура «визаж» есть искусство косметического преображения лица, средство создания образа. Цай Минлян выступает на этот раз в роли визажиста, исследуя лицо как тему и проблему. Он любуется прекрасными, хоть и постаревшими лицами Фанни Ардан и Жанны Моро, но настоящим шедевром оказывается страдающий лик Жан-Пьера Лео. Он — как тот одинокий олень, что никак не помещался в кадр, а в финале вдруг возникает на заднем плане и сам подходит к героям. Искусство требует жертв, но при этом возникает случайно, когда его совсем не ждешь, и в этом его великая тайна.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Сардинка с вареньем

«Сорняки» ***(Les herbes folles)***
По роману Кристиана Гайи
Авторы сценария **Алекс Реваль, Лоран Эрбье**
Режиссер **Ален Рене**
Оператор **Эрик Готье**
Художник **Жак Солнье**
Композитор **Марк Снсу**
В ролях: **Сабин Азема, Андре Дюссолье, Анн Консиньи, Эмманюэль Дево, Матьё Амальрик, Мишель Вюйермо**
F comme film, Bim distribuzione
Франция — Италия
2009

Спустя двадцать девять лет Ален Рене вернулся в Канн и, возможно, сам того не ведая, продемонстрировал, какие глобальные изменения претерпел мир нашего сознания. Какая колоссальная развилка обнаружилась во вкусах, взглядах, позициях и предпочтениях за эти годы.

Тридцать лет назад ядовитая ирония Рене, сравнившего человечество с крысами, вызвала бурную реакцию. Теперь при просмотре «Сорняков» никому в голову не пришло упрекнуть режиссера в крамоле и ёрничанье за то, что его персонажи уподобляются сорной траве. Никто не выразил сожаления, что «вместо человеческих существ, живущих на наших глазах, мы чаще видим насекомых или животных, упавших на спину и не способных подняться».

Возможно, одна из причин такой реакции — подспудное нежелание профессиональных зрителей ломать копья вокруг почтенного классика. Ибо классики, как священные коровы, обладают известного рода иммунитетом — замахиваться опрометчиво, раскладывать фильм по полочкам утомительно. Мы заранее знаем, что именно нас ожидает. И нам, по сути, нечего добавить к тому, что было сказано до нас в сотнях рецензий.

В этом смысле успех «Сорняков» в Канне, где Рене были вручены специальный приз фестиваля и специальный приз жюри за художественный вклад в мировой кинематограф, многие расценивают как утешительный. На фоне радикальных откровений фон Триера, крайней аутентичности Брийанте Мендозы, угрожающего перфекционизма Ханеке, вызов, который бросает зрителям фильм Алена Рене, не кажется сколько-нибудь серьезным. Оценивая картину, каннский истеблишмент прež-

де всего отметил ее формальное совершенство. Оказаться в плену у восхитительного стилиста, гения «автоматического письма», поддаться эмоциональному очарованию зрительных образов и головокружительных тревеллингов и панорам, — что может быть чудеснее! Скорость и легкость, с которой движется в границах кадра авторская «камера-перо», никак не вяжется с образом восьмидесятисемилетнего каллиграфа. В этом торжестве молодости над преклонными годами зритель усматривает едва ли не высшую ценность экранного произведения.

После просмотра «Сорняков» не пристало говорить о непреходящей ценности фильма. Вряд ли кто возьмется хвалить новую работу Рене в контексте великой «Хиросимы». Ведь в основе сюжета лежит бульварное чтиво, чистой воды гиньоль на тему тщетных усилий любви.

Персонажи Рене буржуазны в самом расхожем смысле. И несмотря на симпатию, которой одаривает их автор, их экзистенциальная вселенная низведена до обывательского мирка, в котором мечты, фантазии, страхи и надежды мелкотравчаты по определению.

Если в прошлом человеческие страсти оттеняли большая история («Хиросима, моя любовь», «Мюриэль») или великая абстракция («В прошлом году в Мариенбаде»), то впоследствии жанровое пространство любовных коллизий у Рене сузилось до кулуаров салонных мелодрам и водевилей.

Кажется, что поздние фильмы Рене сняты будто бы в пику авторскому кредо времен «новой волны». Тогда режиссер находил захватывающим «отражать ход истории, влиять на него». В 1958 году он критиковал французских кинематографистов за намеренное уклонение от реальности. В наши дни похожие слова раздаются по его адресу.

Рене как будто и не сопротивляется подобным утверждениям. Уход от «живой проблематики жизни» он хитроумно «оправдывает» своей бездеятельностью, отсутствие актуальной остроты в своих работах объясняет природной леностью. Вместо того чтобы снимать полемические фильмы, Рене занят поиском «философского камня», имя которому — наслаждение. Он ищет эквивалент той эмоции, которая когда-то заставила человечество испытать восторг перед феноменом кинематографической иллюзии. «Я делаю фильмы такими, какими они рождаются сами по себе», — говорит Рене, тем самым подчеркивая свою приверженность к бессознательному творчеству, истоки которого восходят к первой четверти двадцатого столетия.

Лет сорок назад журналист Альбер Сервони окрестил творческую эволюцию Алена Рене «восхождением наоборот». Отмечая постоянство и привязанность автора к избранным мотивам и темам, он одновременно обвинял его в формализме и изящной банальности.

Что ж, спустя годы можно сказать, что Рене так и не сбился с избранного курса, взяв еще одну высоту, принимаемую иными за падение. «Сорняки» и есть тот самый «тепличный цветок», произрастающий вдали от бурь и битв нынешнего, XXI, века.

Здесь всё в движении, в парении, в полете — музыкальный слог романа Кристиана Гайи, камера Эрика Готье, персонажи Сабин Азема и Андре Дюссолье. Даже сложной нарративной конструкции — монтажному перемежению событий воображаемых и действительных — придана восхитительная легкость. И жанр выбран несерьезный и даже легкомысленный — перед нами стремительно разворачивается буржуазная комедия о немолодых героях, влюбившихся по воле случая и растерявшихся перед напором чувств. Украденный бумажник здесь выступает в роли стрелы Амура. Фотография женщины в форме пилота распаляет воображение образцового семьянина и служит отправным пунктом для романтического приключения с непредсказуемым концом.

В режиссерской интерпретации персонажи поначалу лишены индивидуальных характеристик. В гениальном прологе мы ни разу не видим их лица. История набирает обороты, вырисовываются конфликты, но Рене всячески

оттягивает момент нашего лобового столкновения с главными действующими лицами. Мы можем судить о героях лишь по движению их рук, ног, всматриваться в их затылки или видеть их со спины. Мы знакомимся с ними посредством мира вещей, им принадлежащих. Будь то кошелек, автомобиль или дамская сумочка. Или посредством мыслей, которые озвучиваются за кадром голосом рассказчика. На наших глазах эфемерные сущности становятся людьми. Они обретают внешность, индивидуальность, свою историю. Их жизнь длиной в короткий роман соткана из недоразумений, комичных ситуаций, расхождений воображаемого и действительного.

Рацио и чувства героев попадают в плен безрассудных порывов, что делает их в глазах друг друга еще более эксцентричными, а саму интригу доводит до полного абсурда. Влюбившись, герой Андре Дюссолье воображает себя галантным кавалером, но в реальности ведет себя как несносный тип. В душе он робок и не в силах решиться на отношения. Однако на деле нерешительность оборачивается навязчивостью. Дюссолье настойчиво преследует героиню Сабин Азема. Что, с одной стороны, пугает объект его страсти, а с другой — разжигает в ней любопытство, перерастающее в наваждение.

Герои Рене превращаются в марионеток своего бессознательного, которое обнаруживает себя самым неожиданным образом, в точности, как трава, прорастающая сквозь асфальт.

По первости все это смахивает на остроумную, но, в сущности, необязательную шутку гения. Любовный конфликт «Сорняков» выглядит безобидным до неприличия, что и дает повод считать, что Рене отдаляется от «живой проблематики жизни». И все же правы те, кто разглядит в героях, смахивающих на симпатичные медузы и растения, типичных членов современного общества потребления. Общества милых обывателей, погрязших в консьюмеризме и достатке, разучившихся преодолевать трудности. Если у героев «Хиросимы» к любовным переживаниям примешивался страх перед атомной войной, то страхи современных влюбленных «сорняков» — всего лишь дискомфорт сугубо частного порядка. Рене ни в коем случае не осуждает своих растерявшихся перед напором любви героев. Но он лишает их и среду их обитания какого бы то ни было пафоса. Он улавливает жанровую составляющую нынешней эпохи. Это не серьезная драма, не высокая трагедия, даже не трагифарс. Современная человеческая комедия больше смахивает на комическую пьеску. Рене продолжает отражать «ход истории», которая на наших глазах мельчает и скукоживается. По сути — вырождается.

Это ощущение крушения, пробивающееся сквозь юмор, заявлено Рене в загадочной интерлюдии и в не менее энигматичном финале. Панорамные съемки циклопических монолитов и скал, плавный наезд камеры в глубины темной пещеры вносят в повествование привкус авторской тревоги. Экзистенциальной тревоги. Сцены завораживают отсутствием признаков жизни. Они величественны и совершенны, но угрожающе пусты. В них слышится отзвук «скверной памяти» человечества, которое ищет забвения и теряет свою связь с прошлым. В них проглядывает невидимое и непостижимое — образное воплощение смерти.

Может показаться, что эти кадры диссонируют с легкомысленной атмосферой фильма. Но они как раз и провоцируют фирменный авторский эффект вспышки, который рождается из совмещения разнополярных элементов «быта» и «абстракции», «прозы» и «поэзии», Это обожаемое автором сочетание «сардинки с вареньем» действует на зрителя внезапно, как озарение. В восхитительной и вроде бы необязательной головоломке вдруг проступает ее истинный смысл. «Сорняки» — это вариация Алена Рене на тему, когда-то очень точно сформулированную Франсуа Трюффо: «Все мы суетимся в ожидании смерти».

АНТОН ДОЛИН

Вблизи от рая

С десятым полнометражным фильмом «Вверх» прославленная американская студия Pixar вознеслась к эмпиреям. Правда, и до сих пор в солидной истории этой компании один успех следовал за другим: позади — десять «Оскаров» (вместе с номинациями — двадцать два). В числе оных почетный: за вклад в кинематограф — основатель и бессменный руководитель Pixar Джон Лассетер получил его за первый компьютерный полнометражный 3D-мультфильм «История игрушек»; он к тому моменту уже был «оскаровским» лауреатом, хотя ему не исполнилось и сорока лет. Несколько мировых рекордов по кассовым сборам в категории «анимация», да и вне оной. Неизменная любовь критиков: на популярном сайте «Гнилые помидоры», где скрупулезно суммируются и высчитываются по процентам отрицательные и положительные отзывы англоязычной прессы на каждый прокатный фильм, показатели Pixar извечно высоки. «Рататуй» и «ВАЛЛ-И» заработали по 96 процентов, а «Вверх» — и все 97. Их любят зрители всех возрастов, журналисты, академики. Куда, казалось бы, дальше? Оставался последний не взятый рубеж: отборщики европейских международных фестивалей, общеизвестные снобы, воротящие нос от анимации. До сих пор никому, кроме «Шрека» (конкурс Канна-2001) и Хаяо Миядзаки («Золотой медведь» в Берлине-2002, почетный «Золотой лев» в Венеции-2005), не удавалось достичь этой планки. К десятому фильму Pixar получил от судьбы и этот дар. Еще до премьеры стало известно, что «Вверх» отобран для церемонии открытия Каннского фестиваля — никогда еще такая честь не оказывалась мультфильму — и что через

«Вверх» ***(Up)***

История **Пита Доктера, Боба Петерсона, Томаса Маккарти**

Авторы сценария **Боб Петерсон, Пит Доктер**

Режиссер **Пит Доктер**

Сорежиссер **Боб Петерсон**

Операторы **Марк Диникола, Жан-Клод Калаш, Патрик Лин**

Художник **Рикки Ньерва**

Композитор **Майкл Джаккино**

Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

США

2009

три месяца после этого в Венеции всей креативной команде режиссеров Pixar вручат «Золотого льва» по совокупности заслуг.

Нетрудно предположить, почему до тех пор фестивали держались подальше от Pixar. Европа по-прежнему привержена теории cinéma d'auteur, в которую Pixar вписать нелегко. Трудно, почти невозможно поверить в то, что в рамках одной компании самобытных талантов набралось сразу пять человек и каждый — настоящий автор, а не циничный бизнесмен. Причем все вместе они умудряются еще и деньги зарабатывать. Прошло время — поверили, даже выучили имена: кроме Лассетера (режиссер первой и второй «Истории игрушек», «Приключений Флика» и «Тачек») — Ли Анкрич (режиссер «Корпорации монстров», «В поисках Немо», второй и третьей «Истории игрушек»), Пит Доктер (режиссер «Корпорации монстров» и «Вверх»), Эндрю Стентон (режиссер «Приключений Флика», «В поисках Немо» и «ВАЛЛ-И») и Брэд Бёрд (режиссер «Суперсемейки» и «Рататуя»). Каждый из них — соавтор сценария или сопродюсер, а бывает, что еще и монтажер или аниматор фильмов своих коллег. Коллективное творчество. Какие тут, право слово, auteurs.

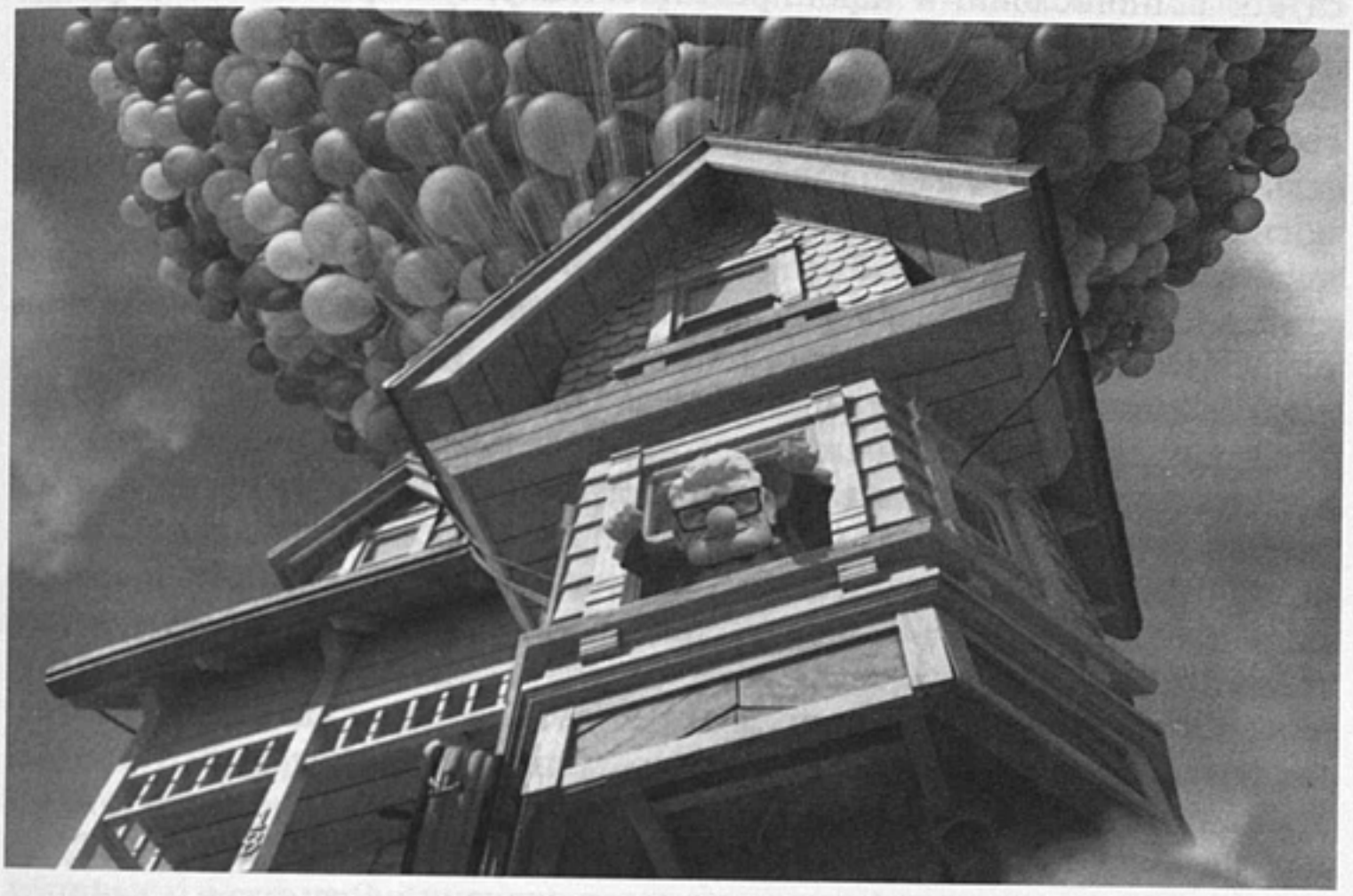
Ушло время на то, чтобы увидеть в этой коллективности творческое преимущество — ничуть не напоминающее голливудскую систему режиссеров-наймитов, которыми управляют хитроумные продюсеры. Креативное ядро Pixar (кроме вышеперечисленных постановщиков туда входят еще человек десять, от художников до управляющих) — однокашники и единомышленники, обладающие более или менее равными правами, обязанностями и возможностями. Но если все эти люди и плывут в одной лодке, то дружно гребут против течения: успех — критический и особенно коммерческий — стал результатом перманентного риска. Сколько бы скептики ни пожимали плечами («в этом их фишка, тем и кормятся»), столь последовательная позиция студии не может не вызвать уважения. Пусть сегодня за плечами Pixar и стоит всесильная корпорация Walt Disney, в середине 1990-х Лассетер и его товарищи, даже существуя внутри системы, были нонконформистами-бессребрениками. Через десятилетие боссы Disney примут Pixar в свои широченные объятия, а Лассетер станет одним из руководителей международной империи, сохранив при этом независимый статус и дух Pixar. Ну а в 1995-м диснеевский миф базировался на новейших достижениях «Алладина» (1992) и «Короля Льва» (1994), поэтому в успех «Истории игрушек» не верил никто. Кроме ее создателей.

Сделав ставку на объемную компьютерную анимацию, еще очень несовершенную и уязвимую, Pixar вышел в дамки, но был далек от того, чтобы наслаждаться лаврами. Красноречив тот факт, что ни одного сиквела они производить не собирались и лишь по настоянию диснеевского руководства, знавшего толк в прибылях, принялись за «Историю игрушек-2». Причем первоначально планировали по-быстрому изготовить дешевку и выпустить на DVD, но внутренние перфекционистские установки сработали — и вышел мультфильм, побивший предыдущие рекорды студии. Вот еще одна особенность Pixar: тут ничего не делается быстро, на каждый мультфильм уходит четыре-пять лет, а перспективные планы формируются на десятилетие вперед.

Однако тщательность и ставка, сделанная на новаторскую экспериментальную технику, — ничто перед тем, на какие риски шли авторы Pixar в области техники нарративной. Игрушки или насекомые вместо людей — это встречалось в детской литературе, но вот эксцентрика «Корпорации монстров», где положительными героями становились довольно отталкивающие чудища, или семейные ценности «В поисках Немо», где зрителю предлагалось сопереживать аквариумным рыбам (значительно более натуралистичным, чем Флаундер из «Русалочки»), были непривычными для публики. Оживить автомобиль? Такое бывало не раз (чаще в фильмах ужасов, вроде карпентеровской «Кристины» по Стивену Кингу), но никто не отваживался, как в «Тачках», сделать машины единственными героями детского полнометражного мультфильма. А крыса на кухне, дающая урок человеку («Рататуй»)? А робот-мусорщик и его друг таракан в немом, по сути, фильме о конце человечества

(«ВАЛЛ-И»)? Разумеется, самое поразительное в этом списке не выбор персонажей или сюжетов (всегда можно придумать и более революционную тему), а готовность публики — и особенно консервативной аудитории «семейного кино» — откликнуться на нетривиальный призыв.

«Вверх» удивляет еще раз. Во-первых, Pixar впервые за свою историю решается сделать мультфильм, в котором главными героями были бы люди. Во-вторых, число их крайне ограничено: за исключением эпизодников и внесценической жены главного героя, персонажей всего трое. В-третьих, главный из



«Вверх»

них — ветхий старик, передвигающийся при помощи палки: учитывая авантюрный жанр road movie, из аналогов на ум приходит только «Простая история» Дэвида Линча (безусловно, шедевр — но все-таки ограниченного действия, в отличие от сверхпопулярного «Вверх»). Правда, в «Шагающем замке», сделанном кумиром всей команды Pixar — вышеупомянутым Миядзаки — не менее фантастические приключения переживала старушка, но та, в отличие от героя «Вверх», все-таки была заколдованной девушкой и к финалу обретала свой подлинный облик. Ну, и еще один нюанс: это забавное и трогательное — как положено популярному мультфильму — зрелище является не чем иным, как развернутой медитацией о феномене смерти. А заодно — о загробной жизни.

По сюжету, малолетний мечтатель Карл Фредриксен мечтает об экспедиции в недостижимые районы Южной Америки — те самые, о которых писал в своем «Затерянном мире» Артур Конан Дойл и до которых удалось добраться на дирижабле лишь ученому-авантюристу Чарлзу Манцу. Застенчивый толстый мальчик встречает подругу по играм, неутомимую Элли: она становится спутницей его скучноватой жизни, в течение которой бездетная умильная пара постоянно откладывает деньги на путешествие в неведомые дали, к мифическому Райскому водопаду, но так и не совершает экспедицию. Элли умирает, Карл остается одиноким пенсионером, который может вспоминать только о своей карьере продавца воздушных шариков, больше не о чем. Все эти события проносятся перед объективом камеры минут за десять. Завязка мультфильма сулит Карлу скорую и бесславную кончину: домишко упрямого старика мешает крупной строительной компании, которая подает на пенсионера в суд и собирается сдать его — в принудительном режиме — в дом престарелых «Тенистые дубки». Загнанный в угол Фредриксен находит неожиданный способ бежать от реальности. Он привязывает дом к гигантской охапке воздушных шаров и при помощи самодельной системы навигации отправляется в Южную Америку — к осуществлению давней, полузабытой гре-

зы. Его спутником в путешествии оказывается скаут Рассел, толстый и веселый мальчик, случайно забредший на крыльцо ворчуна.

Недетские, порой даже провокативные темы — конек студии Pixar. Вывернутая наизнанку эстетика («Корпорация монстров»), категория вкуса, подменяющая моральные категории («Рататуй»), попытка выявить и подвергнуть критике основные признаки «человечности» («ВАЛЛ-И»). Не только решение, но и постановка столь серьезных вопросов означает отказ от принятого в новейшей полнометражной анимации постмодернистского кодекса, когда многослойный пирог предлагает и вкусную приключенческую начинку для детей, и изысканное цитатное оформление для их родителей. Лишенный очевидных реминисценций, «Вверх» все-таки вызывает невольные ассоциации у насмотренного зрителя (наверняка ненамеренные — продолжительный цикл работы над анимационной картиной не предполагает возможности облегченно пробежаться по модным фильмам и ненавязчиво их спародировать). История супружеской пары, мечтавшей о путешествии в дальние края, но поглощенной бытом; муж хоронит любимую жену и убивается — ведь он так и не осуществил ее заветное желание — см. «Дорогу перемен» Сэма Мендеса. Вредный старикашка ворчун бросает вызов всему миру, подружившись с мальчиком-изгоем — тут уже вспоминается «Гран Торино» Клинта Иствуда. Два ярких фильма того же сезона, каждый из которых завершается смертью главного героя: очевидно замкнутый круг, из которого не найти выхода...

В игровом кино. Как раз анимация этот выход предлагает. Любопытный момент: Disney и Pixar пробовали настаивать на том, чтобы их предыдущая картина «ВАЛЛ-И» была включена Американской киноакадемией в списки номинаций по категории «Лучший фильм года» — дескать, это уже не мультик, не продукт для семейного просмотра, а настоящее Кино с большой буквы. Академики пожелание не выполнили. «Вверх» отступает на территорию анимации, но это не капитуляция, а осознанный шаг: только в мультфильме возможно осуществление самых фантастических допущений. Возможен эскейп. Режиссер «Вверх» Пит Доктер, в отличие от Эндрю Стентона («ВАЛЛ-И»), тяготеет не к анимационному реализму, а к гротеску; здесь он провозглашает изобразительный принцип «сложной простоты», simplexity. Например, рисуя географию дома, не отступает от дотошного реализма ни на секунду, а в портретах главных героев позволяет себе намеренную схематичность. У Карла Фредриксена нет ноздрей и ушных отверстий (зато во время путешествия по Южной Америке медленно отрастает седая щетина), он стремится к форме квадрата — тогда как его спутник Рассел, воплощающий надежду на обновление и новую жизнь, формой напоминает яйцо.

Simplexity используется и в сюжете. Команда Pixar тщательно изучала южноамериканские пейзажи, гигантские водопады и реликтовые тепуи, чтобы скомпилировать их в ландшафте мультфильма. У каждой собаки из огромной стаи, обитающей в Затерянном мире, есть своя — легко определяемая на глаз, переданная с фотографической точностью — порода. При этом нарушены самые очевидные законы физики: для того чтобы дом был поднят в воздух, не хватит и миллиона воздушных шариков, а нарисовать такое количество было бы невозможным. Но в мультфильме возможно все. Так же запросто Доктер отправляет своих героев к Райскому водопаду — ровно в ту точку земного шара, куда они собирались попасть, хотя разработанная мистером Фредриксеном система навигации не выглядит слишком убедительной. Здесь, вновь обходясь без навязчивого цитирования, Pixar заимствует методику у Фрэнка Баума — летающий домик попадает в волшебную страну точно так же, как в «Волшебнике страны Оз», при помощи урагана.

Фантастический улет из почти реального мира и работает на магию этой истории, поначалу подчеркнуто приземленной. Здесь включаются все средства: и музыка Майкла Джаккино, обретающая в момент отрыва от земли симфоническую мощь, и усиленная разнообразием шариков цветовая палитра (к моменту отлета картинка становится почти бесцветной, и контраст

шокирует), и, разумеется, 3D. Пионеры объемной компьютерной анимации, до сих пор режиссеры Pixar ни разу не прибегали к этому визуальному аттракциону, а тут погрузили зрителя в глубь экрана, почти буквально открыли ему дверь в иной мир. Да и сами очки для просмотра 3D отделяют публику от реальности, инициируют в предстоящее путешествие, делают соучастниками очкарика Фредриксена.

Критик в поисках интерпретации нафантазирует — наверняка одинокий пенсионер умер или впал в маразм, и теперь в «Тенистых дубках», куда его транспортировали два дюжих санитара, ему снится путешествие в желанную Южную Америку. А возможно, Фредриксен умер: название Райский водопад не случайно, перед нами — трип в загробную жизнь. Но в подчеркнуто ирреальной и условной вселенной фильма «реальный» рай не отличается от воображаемого, а галлюцинации старика имеют ту же силу, что его «подлинная» трудовая биография. Очевидно одно: возносясь над облаками, герой попадает на небеса. Разговаривая с собственным парящим домом, готовится к отправке в мир иной. Налаживая контакт с вечно присутствующим рядом духом жены, перестает видеть существенную разницу между живыми и мертвыми. Карл Фредриксен — совсем не поэт, но, следуя за призраком своей Беатриче, он совершает путешествие, достойное Данте. Питу Доктеру к загробной топографии не привыкать: ведь, по сути, «Корпорация монстров» выводила на свет целую империю добродушных демонов ада, нарисованных с босховской изобретательностью, а «Вверх» предлагает уже эдемский пейзаж, в который безупречно вписываются говорящие животные (собаки, наделенные даром человеческой речи при помощи специальных приспособлений).

Стая собак, составляющих компанию застрявшему в Затерянном мире Чарлзу Манцу, авантюристу и герою детства Фредриксена, выполняет роль коллективного многоголового Цербера, сторожащего вход в иной мир. Зато отбившийся от стаи глуповатый, но добрейший изгой Даг — идеальный коммуникатор. Этот пес не только и не столько проводник по райским кущам, сколько средняя точка между скаутом и пенсионером: взрослая особь с вечно инфантильным сознанием объединяет Рассела и Фредриксена, превращает их из случайных попутчиков в эрзац-семью. Действительно, со своими собаками и дети, и взрослые, и старики общаются на одном языке. Даг — воплощение того единения разновозрастной аудитории, на которую рассчитывает в каждом своем фильме Pixar, и внешнее выражение эмоциональной жизни Карла Фредриксена, давно и, казалось бы, безнадежно спрятанной в недрах его неподвижного квадратного тела.

Вообще, как и положено в воображаемом Раю, всех его обитателей можно посчитать визуализированными элементами сознания путешественника — предположительно, умершего или галлюцинирующего старика. Ландшафт как таковой, над которым доминирует самый большой в мире водопад, — отражение его детских мечтаний. Чудом выживший Чарлз Манц — его идол и кумир, отражение того, кем ему хотелось бы стать. Теперь Фредриксен по непонятной причуде природы сравнялся с ним возрастом, и вряд ли случайно два старика носят, по сути, одно и то же имя. Долгое время третируемый стариком, Рассел, напротив, напоминает о том, каким неповоротливым увальнем был в детстве сам Карл. Однако к финалу Фредриксен обнаруживает в Манце противника, обезумевшего фанатика (каковым был и он сам, тащивший свой летающий дом через заброшенное плато к водопаду), и вступает с ним бой, одерживая победу, а с Расселом, напротив, находит общий язык, с удовольствием впадая в детство и отбрасывая уже не нужную трость. В Раю возраст отменяется.

Всем своим полнометражным мультфильмам Pixar предпосылает короткометражки — бесплатное приложение и промоушн будущих талантов студии. Перед «Вверх» показывают «Переменную облачность» — мультик, способный соперничать по жестокости с первыми десятью минутами картины Доктера, описывающими идиллически пустую супружескую жизнь Фредриксенов.

Аисты летят по свету, разнося младенцев людям и зверюшкам, а потом летят на небо (в Рай?), где ангелы-облака лепят для них новых детей. Только одному аисту не везет: ему попадаются то кусачий крокодиленок, то бодучий баранчик, то колючий ежонок, а от младенца акуленка он вовсе отказывается, тот остается нерожденным, и даже последующий хэппи энд не воскрешает нежеланное зубастое дитя. В начале «Вверх» мы видим, как чета Фредриксенов оформляет детскую спальню, рисуя на стене точно такого же аиста, а потом в кабинете врача узнает, что на ребенка могут не надеяться. Столь суровых сцен, очевидно, история «семейной» анимации до сих пор не знала. Очевидно, что Рассел — райская компенсация для бездетного и отныне одинокого Фредриксена, сын, которого у него никогда не было. Кстати, и сам мальчик, бесконечно рассказывающий о своем — то ли выдуманном, то ли давно его бросившем — отце, ощущает себя неприкаянным сиротой: на секунду появившаяся в кадре его мать — темнокожая и мало напоминающая сына — заставляет заподозрить в нем приемыша.

В поднебесную страну нерожденных младенцев забредали в своих странствиях Титиль и Митиль, герои «Синей птицы» Метерлинка. «Вверх» тоже не обходится без синей птицы — эндемического вида, своеобразного археоптерикса, за которым десятилетиями гоняется Чарлз Манц и которого без труда приручает Рассел. Скаут видит в синей птице мифического бекаса, на поиски которого еще в США его отправил мистер Фредриксен — как было сказано, в Раю воображаемые понятия обретают плоть. Получившая от Рассела имя Кевин, райская птица оказывается женского пола: теперь задача путешественников — спасти ее от обезумевшего исследователя и доставить к птенцам (тема деторождения и материнства/отцовства всплывает вновь).

Намек на синюю птицу, которую ищешь по всему миру, а находишь в собственном доме, дает ключ к фильму. Начиная со сцены, в которой дом Фредриксена отрывается от земли, «Вверх» превращается из бытописательского мультфильма в приключенческий: американские критики небезосновательно сравнивали его с «Индианой Джонсом». Однако в отличие от классики авантюрного жанра «Вверх» — путешествие с постоянно меняющейся целью. Основная задача — доставить дом к водопаду — скоро становится вспомогательной. Здесь не будет ни потерянного ковчега, ни чаши Грааля, ни сокровищ Флинта, ни капитана Гранта — и даже синюю птицу придется выпустить на волю. Листая оставленную ему в наследство женой «Книгу моих деяний», Карл Фредриксен вдруг обнаруживает, что главные приключения с ним давным-давно случились — он встретил женщину своей мечты и прожил с ней всю жизнь. Таким образом, неупокоенный дух несчастного старика наконец обретает нирвану. Возвращаясь в лучшую пору — детство (когда он познакомился с Элли), — мистер Фредриксен предается в обретенном Раю радостным играм с новыми товарищами — Расселом, Дагом и многодетным Кевином.

Учитывая все сказанное, можно придумать массу дополнительных трактовок для ритуального хэппи энда, где нашедшие друг друга Рассел и Карл, вернувшись на родину, сидят вдвоем на бордюре автострады, в тени реквизированного у Манца дирижабля, и считают синие и красные машины (умение видеть и различать цвета в этом фильме приравнивается к абсолютному счастью, к тому же именно в эту игру, по словам Рассела, он играл со своим отцом). Старик в мире ином мечтает о том, как проводил бы время с сыном? Ребенок воображает отца, которого, возможно, никогда не знал? Одинокие духовидцы общаются с единственными товарищами — призраками? Или героев не двое — он один, наконец-то нашедший гармонию со своим детским «я»? А может, перед нами простое указание на расширенную целевую аудиторию фильма, предназначенного как старым, так и малым. Почетный значок, который Элли в детстве дарит Карлу, а он, как драгоценнейшую реликвию, передает Расселу, если приглядеться, всего лишь крышечка от бутылки с газировкой. Вещи — не то, чем кажутся... или именно то, чем кажутся, а чем они являются «на самом деле», не имеет ни малейшего значения.

НИНА ЦЫРКУН

Фабрика грез

Седьмой фильм Квентина Тарантино — аттракцион неслыханной щедрости. Сценарист и режиссер снабдил своих «Бесславных ублюдков»[1] таким количеством в разной степени закодированной информации, которую вряд ли способен усвоить хотя бы один самый что ни на есть интеллектуал-синефил по обе стороны Атлантики. Невероятно, как он сам был способен все это уложить в собственной голове, заодно сумев создать вполне структурно сообразный и логично развивающийся фильм, но недаром он работал над сценарием около десяти лет. В результате получился гиперфильм, гигантское кинодрево с множественными флуктуациями, причем это не развесистая декоративная клюва, а детально продуманная конструкция. Впрочем, даже если освоить эту сложную организацию вряд ли кому удастся в полном объеме, то свою долю удовольствия от узнавания, как бы вводящего в интимный сговор с автором, гарантированно получит каждый зритель. Вот, например, за-

[1] Как известно, название своего фильма Тарантино позаимствовал у итальянского режиссера Энцо Кастеллари (Quel maledetto treno blindato, в американском прокате — Inglorious Bastards, 1978), но почему-то написал его с грамматической ошибкой, которой у нас по-разному пытались найти русский аналог. Однако в прокат картина вышла с «безошибочным» вариантом. Зачем Тарантино внес эту намеренную ошибку, точно неизвестно, во всяком случае, объясняться на эту тему он не желает. Я предполагаю, что, во-первых, потому, что ему претит откровенное воровство — он мастер обыгрывания заимствований, а во-вторых, ошибка является ключом к «языковому» слою фильма, где немцы говорят по-немецки, французы по-французски, а американцы и англичане по-английски и где незнание языка чревато провалом. Так ведь и случилось с одетым в немецкий мундир Хикоксом, которого выдал английский акцент.

«Бесславные ублюдки» ***(Inglorious Basterds)***

Автор сценария, режиссер **Квентин Тарантино**

Оператор **Роберт Ричардсон**

Художник **Дэвид Васко**

Композитор **Эннио Морриконе**

В ролях: **Брэд Питт, Мелани Лоран, Кристоф Вальц, Диана Крюгер, Даниэль Брюль, Майкл Фассбендер, Майк Майерс, Джули Дрейфус, Мартин Вуттке, Джеки Идо, Сильвестр Грот и другие**

Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart Films, Zehnte Babelsberg Film

США — Германия

2009

головок первой из пяти глав фильма, оркестрованного как роман: «Однажды, в оккупированной нацистами Франции... 1941». Тут одновременно отсылка и к спагетти-вестерну («Однажды на Диком Западе» Серджо Леоне) — под аккомпанемент музыки Эннио Морриконе, и к французскому комиксу про Астерикса и Обеликса, и, конечно, обозначение жанра.

Зачин фильма типично вестерновский: на молочную ферму, в «хуторок в степи», где только что текла обычная деревенская жизнь, почти идиллическая, нагрянул зловещий незваный гость, лощеный немецкий штандартенфю-

«Бесславные ублюдки»

рер СС Ганс Ланда (Кристоф Вальц) по прозвищу Охотник за евреями. Начинается двадцатипятиминутная сцена диалога Ланды и местного фермера, отца троих дочерей, снятая оператором Робертом Ричардсоном круговыми излюбленными режиссером панорамами. Ланда, попросив молока и залпом осушив стакан, произносит по-французски: «Спасибо вашим дочерям и вашим коровам». Зритель успел убедиться, что Ланда блестяще владеет французским и неспроста связал в одной фразе «дочерей» и «коров», потому что французская vache имеет неприличное сленговое значение. А стало быть, в его словах заключается тайная угроза, которая заставляет вспотеть собеседника. Посреди разговора Ланда неожиданно предлагает собеседнику перейти на английский и, как оказывается, не только для того, чтобы избавить зрителя от чтения субтитров: немец вынуждает француза признаться, что в подвале у того прячется еврейская семья, — чтобы расстрелять из автоматов ничего не подозревающие жертвы. Чудом удается спастись только юной Шосанне Дрейфус (Мелани Лоран).

Во второй, решенной в жанре военного фильма, главе «Бесславные ублюдки», действие которой происходит двумя годами позже, американский лейтенант Альдо Рейн (Брэд Питт) вербует отряд «бесславных ублюдков» из числа довольно неказистых американских евреев-солдат, чтобы мочить нацистов в оккупированной Франции. И не просто мочить, а снимать с них скальпы, как делали его предки-индейцы, поэтому и прозвище лейтенанта — Апач. А своим именем он отсылает к актеру Альдо Рею, прославившемуся ролями сержантов и майоров в военных фильмах, в том числе в «Нагих и мертвых» и «Зеленых беретах». В пламенную речь, с которой капитан обращается к своей команде, вплетены цитаты из речей генерала Паттона в исполнении Джорджа Скотта из одноименного фильма и майора в исполнении Ли Марвина из «Грязной дюжины». Тарантино давно говорил, что хотел бы поставить фильм «про парней с миссией» — вот мы и дождались.

Далее следуют эпизоды с автоаллюзией на «Убить Билла» — месть, которая подается в «холодном» виде: уже вполне бравые американские ребята забивают пленных немцев бейсбольной битой (этой штукой отменно действует комиксовый герой по прозвищу Еврейский Медведь), снимают с них скальпы и вырезают на лбу свастику, чтобы ни при каком раскладе они не смогли затушевать свое прошлое.

Действие следующей главы «Ночь немецкого кино в Париже» разворачивается в 1944 году. Это мелодрама с элементами комедии квипрокао. Спасшаяся Шосанна теперь владелица кинотеатра, который унаследовала от бабушки. Она снимает с фасада афишу фильма «Ворон» Анри-Жоржа Клузо (фильма о паранойе доносительства, который был запрещен оккупантами, а после освобождения — и французскими властями, что отсылает нас к первой главе) и вешает другую — «Белый ад Пиц Палю» Георга Вильгельма Пабста с Лени Рифеншталь в главной роли, поскольку объявлена «Ночь немецкого кино». Красивая девушка привлекает внимание солдата-героя Фредрика Цоллера (Даниэль Брюль), который сыграл самого себя в фильме «Гордость нации». Премьера этой картины о немецком «сержанте Йорке» (американском герое первой мировой войны, о котором был поставлен одноименный фильм) должна собрать весь цвет немецкого офицерства. Цоллер упрашивает своего шефа — министра пропаганды Йозефа Геббельса (Сильвестр Грот), для которого из всех искусств важнейшим являлось кино, устроить премьеру в кинотеатре Шосанны. А она, в свою очередь, вместе со своим возлюбленным — чернокожим киномехаником Марселем (Джеки Идо) — собирается в кульминационный момент фильма зажечь за экраном ворох легко воспламеняемой пленки и поджарить всю эту публику, пожертвовав собственной жизнью. Одновременно, с подачи Уинстона Черчилля, британский генерал Эд Фенеч, которого тончайшим манером в легком пародийном ключе играет Майк Майерс, словно изображая того же Черчилля в исполнении Альберта Финни, направляет для сотрудничества с «ублюдками» бывшего кинокритика Арчи Хикокса (Майкл Фассбендер), между прочим, автора книги о Пабсте. Готовится операция «Кино» с целью уничтожения всей нацистской верхушки во главе с Гитлером, и кому, как не критику, заняться расправой. Нюанс: покушение на нацистских бонз готовит кинокритик, которых, как обмолвился Геббельс на встрече с Шосанной, он искоренил как класс[2].

«Операция «Кино» — так называется следующая глава (шпионский триллер) и мог бы называться в целом фильм Тарантино, насквозь пропитанный цитатами, намеками и атмосферой, почерпнутыми в видеотеке. Цоллер с Шосанной беседуют, конечно, о кино — о Максе Линдере и Лени Рифеншталь. В пивной, где собрались заговорщики, играют в «угадайку»: задавая наводящие вопросы партнерам, надо вычислить, кем из киногероев они тебя назначили — тут и королева Христина, и Кинг Конг. С афиши комедийного триллера Анри-Жоржа Клузо «Убийца живет в номере 21» нам словно подмигивает Пьер Френе, намекая, что все это «только киношка», как говаривал Хичкок. Нарочитость павильонов, слегка стилизованных под немецкий экспрессионизм; песня Putting Out the Fire в исполнении Дэвида Боуи, заимствованная из фильма Пола Шредера «Люди-кошки», которая прозвучала бы совсем убийственно, если бы Настасья Кински согласилась сыграть немецкую кинозвезду Бриджет фон Хаммерсмарк. Но тут ее играет Диана Крюгер, напоминающая Катрин Денёв в «Последнем метро» Франсуа Трюффо, в свою очередь, отсылая к двойной жизни артистов, участвующих в Сопротивлении. Добавим

[2] Тарантино не отказал себе в удовольствии еще разок сплясать на трупе Геббельса. Он дает еврейке Шосанне фамилию Дрейфус, которую носит актриса Джули Дрейфус, сыгравшая Софи в «Убить Билла», а в «Бесславных ублюдках» — любовницу Геббельса Франческу Мондино. Таким образом, ненавистник еврейства оказывается связанным любовными узами с «дважды еврейкой»! И, наконец, готовясь к своему последнему выходу, Шосанна одевается в такое же платье, какое носила актриса студии УФА и любовница Геббельса в фильме Райнера Вернера Фасбиндера «Тоска Вероники Фосс».

сюда нарочито небрежно загримированного под Гитлера Мартина Вуттке, который повторяет эксцентричный рисунок Джека Бенни, изображавшего фюрера в комедии Эрнста Любича «Быть или не быть». И, наконец, намек на то, что министр пропаганды Геббельс втайне завидовал ненавистному еврею — голливудскому продюсеру Дэвиду Селзнику. Все это радость синефила, которая у Тарантино всегда носит легкий характер, становясь радостью для всех.

Ирония, которой пронизан весь фильм, выверена до миллиметра, нигде не опускаясь до примитивного шаблона типа «дурака-немца» и «Героя-американца». Элегантный немец Ганс Ланда, блистательно сыгранный австрийцем Кристофом Вальцем, — тончайший психолог и полиглот, но будущего предателя своих идеалов Тарантино развенчивает еще в первой главе. Разглагольствуя о вреде евреев и о том, как он наловчился их выслеживать, Ланда важно закуривает трубку, явно воображая себя Шерлоком Холмсом, и трубка эта уж слишком огромная, что выдает несоразмерность амбиций и реальных человеческих качеств. А Брэд Питт играет своего Рейна смешно и совсем не по-геройски оттопыривает нижнюю губу. А еще все гады-немцы с шиком носят свою замечательную форму, украшенную изысканными крестами и прочими военными фенечками, но чтобы у зрителя не возникло искушения прельститься ею, как случилось у нас после телеэпопеи про Штирлица, Рейн не раз повторяет, что, проиграв войну, форму-то они скинут, и на память о ней оставляет на их лбах Каинову печать свастики.

Теперь понятно, до какой степени Тарантино любит кино: он считает, что оно в силах переделать действительность. Пусть иллюзорно, зато по справедливости. Киномеханик Марсель, стоящий по ту сторону экрана, освещенный его серебряным светом, человек, в руках которого в этот момент заключена судьба целого мира, — поэтичнейший и почтительный гимн кинематографу, который мог сочинить только такой искренний его обожатель, как Тарантино.

Вымышленная история про группу еврейских солдат, набранных лейтенантом Альдо «Апачем» Рейном для священной мести за Холокост, помещается в мир кино, придающий всему повествованию тот ирреальный отсвет, который свидетельствует об отменном вкусе Тарантино. «Похоже, я создал свой шедевр», — произносит в финале последней главы «Месть гигантского лица» Альдо Рейн, вслед за чем следуют титры: «Автор сценария и режиссер Квентин Тарантино» — и с этим не поспоришь.

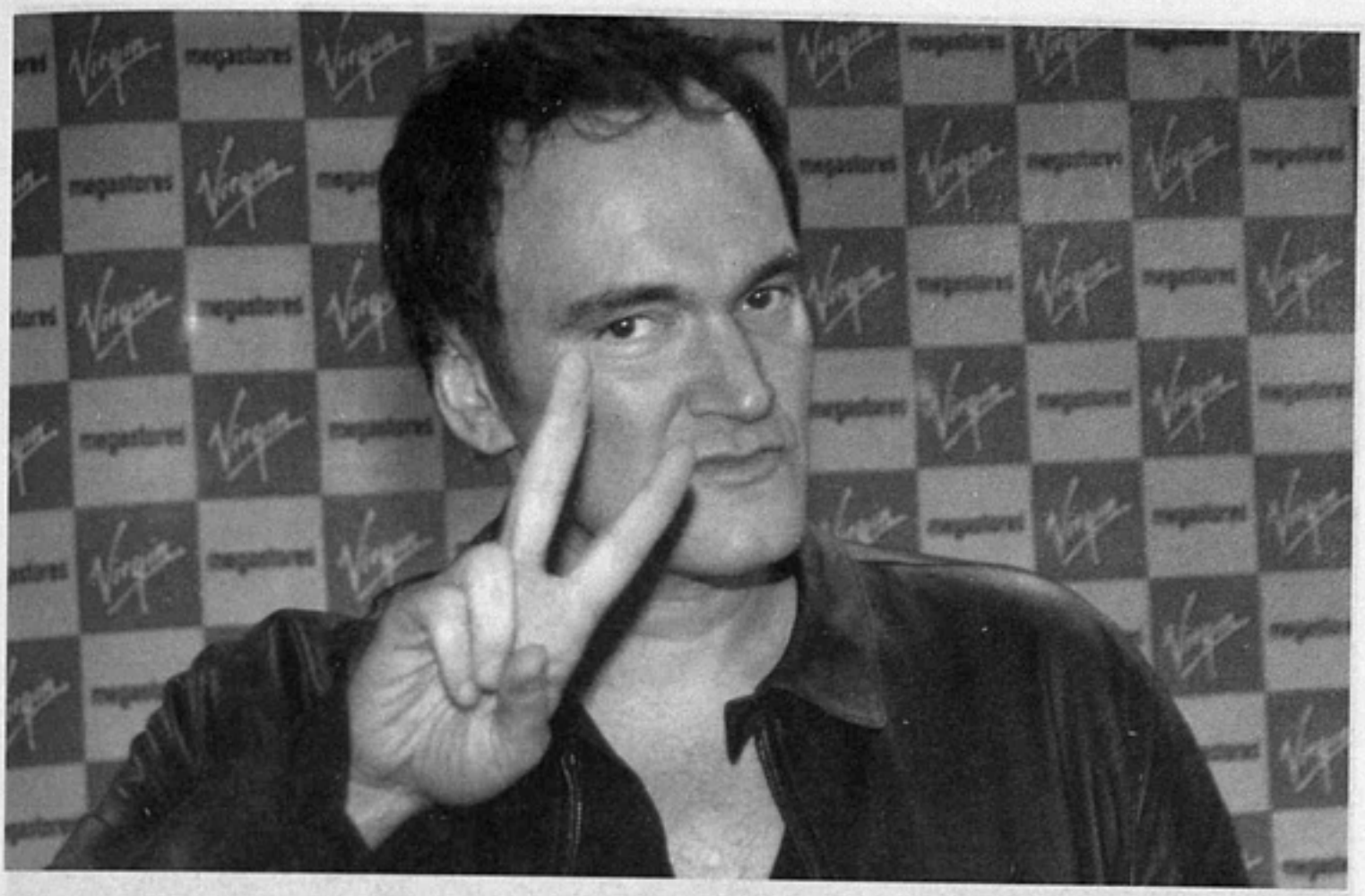
КВЕНТИН ТАРАНТИНО:

«Фильм — развлекательный»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ШАДЕЛЬФО ЖИРОДД

Шадельфо Жиродд. С самого начала «Бесславные ублюдки» удивляют тем, что скорее походят на вестерн вроде «Аламо», чем на фильм о войне. Вас забавляет дурачить зрителя?

Квентин Тарантино. Да. (*Смеется.*) Это объясняется моей любовью к разным жанрам. Мне всегда хотелось, чтобы фильмы в духе вестерна или спагетти-



Квентин Тарантино

вестерна смешивались с изобразительной атмосферой лент эпохи второй мировой войны. Мне бы хотелось, чтобы зрители «Бесславных ублюдков» сопереживали героям этой истории, которая начинается в штате Вайоминг, где ковбои объезжают мустангов.

Шадельфо Жиродд. Вы впервые поместили драматургическую интригу в конкретный исторический контекст. Изменило ли это ваше отношение к насилию, которое присуще всем вашим фильмам?

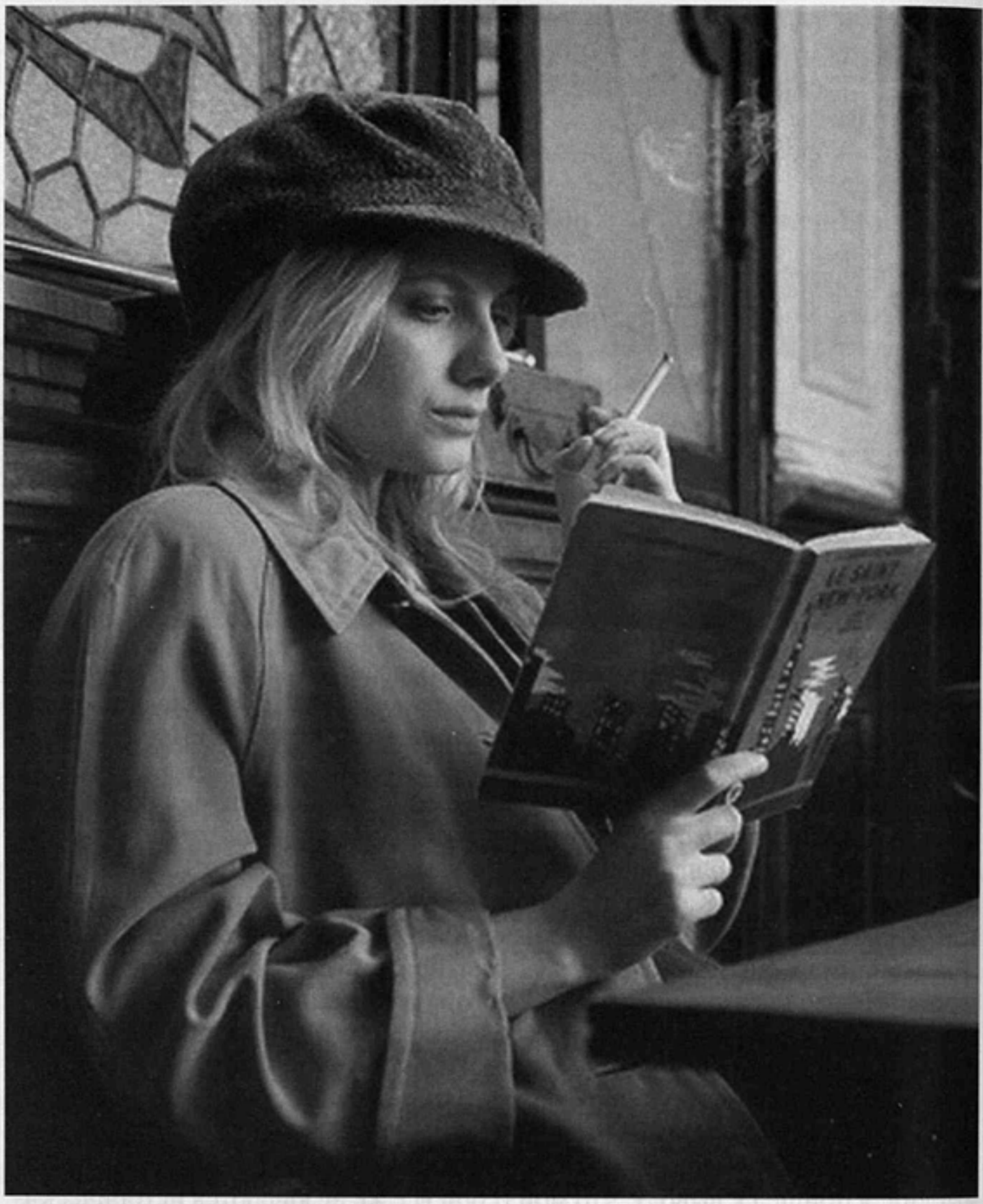
Квентин Тарантино. Как ни странно, но я не могу сказать, что это действительно сыграло какую-то роль. Но наверняка повлияло на ситуации в сценарии. Например, сцены со сдиранием скальпов, которые можно увидеть в вестернах. Но это насилие не связано с историческим контекстом войны. Когда я пишу сценарий, я словно исследую новую для себя территорию. Поначалу перед персонажами большой выбор возможных путей. Соответственно, для меня как автора нет никаких преград. Постепенно герои сами начинают управлять мною. Однако, взявшись за сценарий «Ублюдков», я вроде бы оказался перед таким препятствием, как сама История. Но, поразмыслив, я пришел к выводу, что мои герои все же не являются историческими фигурами. Мы находимся не в том военном прошлом, а здесь и теперь. Что же касается насилия, связанного с историческим контекстом, то я тут был вполне серьезен и совсем не собирался смеяться над серьезными вещами. В моем фильме много юмора, и в этом, на мой взгляд, нет ничего дурного. И без меня в фильмах о второй мировой войне за последние пару-тройку десятилетий нагнали немало ужасов. Это не значит, что я начисто отрицаю антивоенный пафос. Но мне хотелось вернуться к тем настроениям, которые царили до середины 60-х годов, придумав картину с захватывающим, серьезным, но не лишенным юмора сюжетом.

Шадельфо Жиродд. А зачем вы ввели персонаж Майкла Фассбендера — кинокритика, ставшего военным?

Квентин Тарантино. Этот персонаж не лишен черт реальных прототипов. Трудно сравнивать его с кем-то конкретно, разве что с Грэмом Грином: тот начал с работы критиком, а потом вступил в ряды партизан.

Шадельфо Жиродд. Ваши основные герои так или иначе связаны с кинопромышленностью. Почему вы так на ней зациклены?

Квентин Тарантино. Одна из задач этого фильма заключалась в том, чтобы заострить внимание на кинопромышленности, связанной с нацистской пропагандой. В фильме есть сцена, где Геббельс представлен в качестве хозяина студии. В другом эпизоде он выглядит большим боссом в окружении звезд. Я хо-



«Бесславные ублюдки»

тел, чтобы эта сцена выглядела пародией на известную ситуацию, ведь нацистская пропаганда в кино была весьма сильной, и удивительно, что об этом почти ничего не снимают.

Шадельфо Жиродд. Связь ваших героев с кинопромышленностью напоминает ваши собственные с ней отношения. Не спасло ли кино вашу жизнь точно так же, как это случилось с вашими героями?

Квентин Тарантино. Не замедлю ответить: да! С одной поправкой: кино не спасло меня, а вернуло к жизни. Жизни полной и богатой событиями. Если бы я не стал режиссером, то, вероятно, стал бы критиком или писателем. Но подобная жизнь не оправдала бы мои надежды. Однако все равно я был бы счастлив. Я ведь восхищаюсь критиками — то есть серьезными критиками, которые посвящают всю жизнь изучению кино. Конечно, им случается не только поддержать, но и разрушить карьеру того или иного создателя фильма. Но им удается хранить в памяти старые фильмы. Такой жизни я мог бы себя посвятить, если бы не занимался тем, чем сейчас.

Шадельфо Жиродд. Все ваши фильмы, будь то стилизация под гонконгские боевики или американскую продукцию категории «В», определяются прежде всего вашим оригинальным подходом к жанру в кино. В этом плане «Бесславные ублюдки» выглядят вашей первой «европейской» картиной.

Квентин Тарантино. Зрители, принадлежащие разным культурам, отмечают реалистичность моих фильмов. Прислушиваясь к этому мнению, я стараюсь всегда придавать лентам максимум правдивости. Снимая «Ублюдков», я имел дело в большей степени с немцами и французами, чем с американцами, и опирался на их европейский опыт. Я считаю, что это самый захватывающий способ приобщиться к иной культуре.

Шадельфо Жиродд. Но попытка сочетать в одном фильме аллюзии на вестерн-спагетти и творчество Анри-Жоржа Клузо и Лени Рифеншталь выглядит, прямо скажем, шокирующе.

Квентин Тарантино. Я люблю выстраивать свои фильмы по главкам. Обычно каждая главка решена в ином стиле, весьма контрастируя с другими, которые ее окружают. Главка «спагетти-вестерн» обязана больше всего своей музыкальной теме из знаменитого вестерна. Она контрастирует с другими главами. Скажем, с третьей, которую можно назвать «мой французский фильм», или четвертой, которая напоминает темы фильма «Пушки острова Наварон», где командир перед тем, как отправить своих ребят на задание, выбривает их.

Шадельфо Жиродд. А чем вас привлекли «Бесславные ублюдки» Энцо Кастеллари, снятые в 1978 году? Отмечу, кстати, что режиссер не считает вашу картину римейком.

Квентин Тарантино. Это был очень забавный фильм с совершенно невероятным сюжетом. Одно время я даже подумывал использовать его главную тему, изменив только финал. Но не вышло. Я обожаю название фильма! Оно напоминает мои молодые годы, время службы в видеоклубе. Мы тогда часто его обсуждали. А когда я повторял, что когда-нибудь сделаю фильм о банде парней, которых отправляют на отчаянное задание, мне с понимающим видом говорили: «Ты что, хочешь снять своих «Бесславных ублюдков»?»

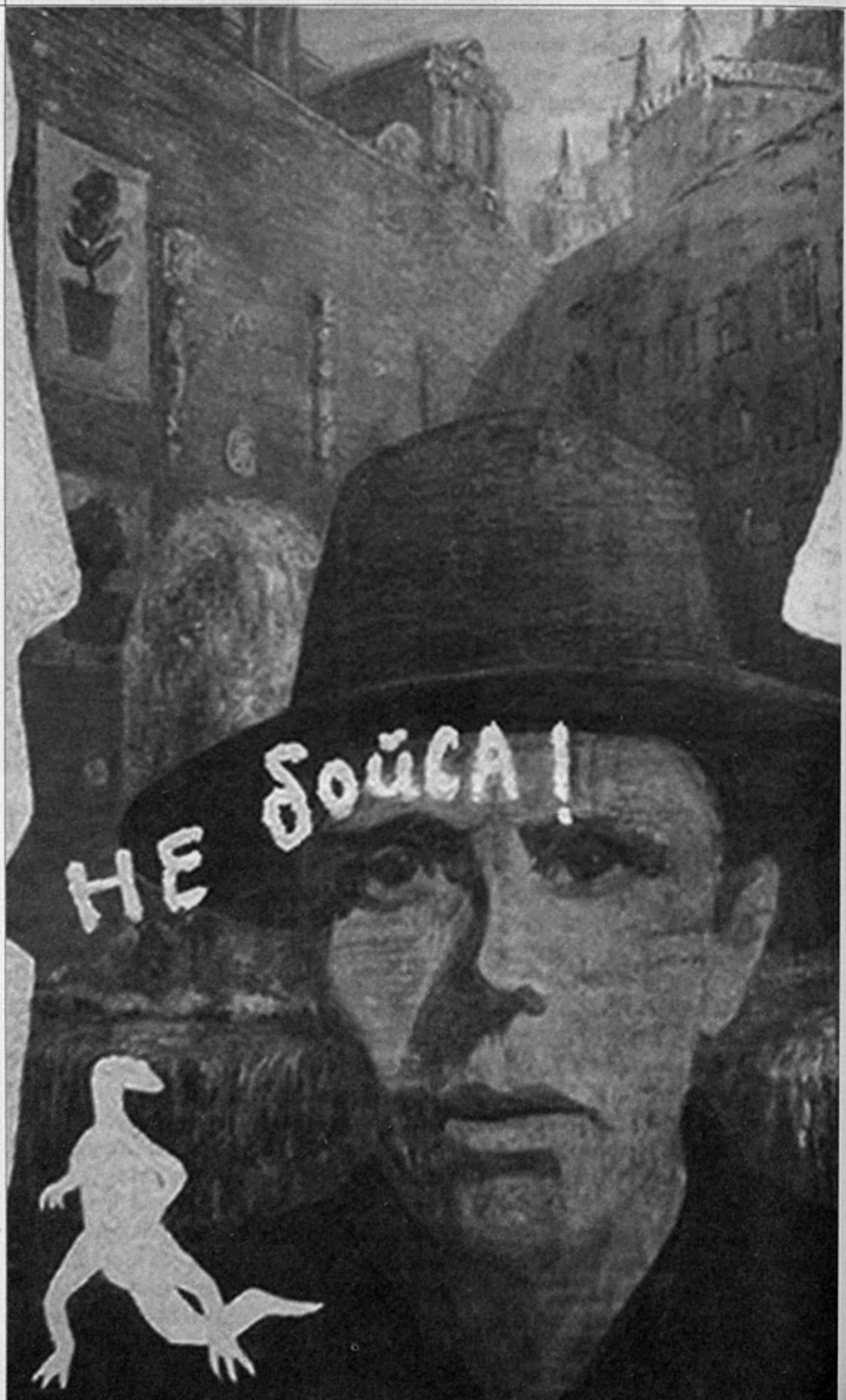
Шадельфо Жиродд. Вкладывая в уста Брэда Питта слова «Это мог бы быть мой шедевр», думали ли вы о том же, снимая «Бесславных ублюдков»?

Квентин Тарантино. Это, конечно, была шутка. (*Смеется.*) Но могу ответственно сказать, что дал Брэду Питту возможность произнести лучший в его карьере диалог. Кстати, хочу подчеркнуть, что это развлекательный фильм, и с этой точки зрения он мне представляется успешным. Однако я смогу объективно судить о нем лишь по прошествии некоторого времени. Вот если бы я это заявил сразу после каннской премьеры, то наверняка совершил бы ошибку.

Studio Ciné Live, 2009, N 6

Перевод с французского Александра Брагинского

КОММЕНТАРИИ



Георгий Пузенков. «Не бойса!»

ИСКУССТВО (ПРО)ДВИЖЕНИЯ

ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ

Не «некоммерческое искусство»

Париж, вокзал. От Кёльна поезд «плыл» часа четыре. Скольжу по льду платформы, замерзающей Европы января 2009. Кругом плакаты выставки Пикассо. На гигантском баннере, до купола вокзала, два темных глаза, пронзающих насквозь. Тот же портрет в газете, которую я читал в поезде, — тотальный брендинг. Затем она, газета, описывая краткую дугу, комком летит в урну, а я от резкого броска цепляю воздух и бесценный взгляд Пикассо.

Замкнутый круг — это диалектика. Жизнь происходит так, как у каждого получается — родился, женился, развелся, разбился, договорился. Об этом пишут писатели, художники рисуют, режиссеры снимают, а музыканты играют на скрипках или рок-гитарах. «Вторая реальность», обнимающая формой первую, называется искусством, которое снова становится жизнью. Ее опять можно нарисовать, но уже как «нарисованную», и станцевать как «станцованную».

А может, так и было всегда, а сейчас лишь запуталось в чрезмерных рефлексиях? Сложно жить, когда все дозволено. Без адреналина борьбы, видимо, не возникает необходимой энергии мысли? Надо постоянно придумывать себе врага... И вот в отсутствие политического противника его придумали — гламур, дизайн, коммерция. Красота в обустроенном мире — тоже ведь враг на худой конец.

Итак, я в Париже в Gare du Nord. Зима, реальный холод. Люди стоят и греются, собравшись в стайку около электрообогревательной колонны. Они проживают этот момент. Один из бродяг присел на корточки и протянул руки к раскаленным спиралям колонны, как к костру. На его ногах пластиковые пакеты — для утепления.

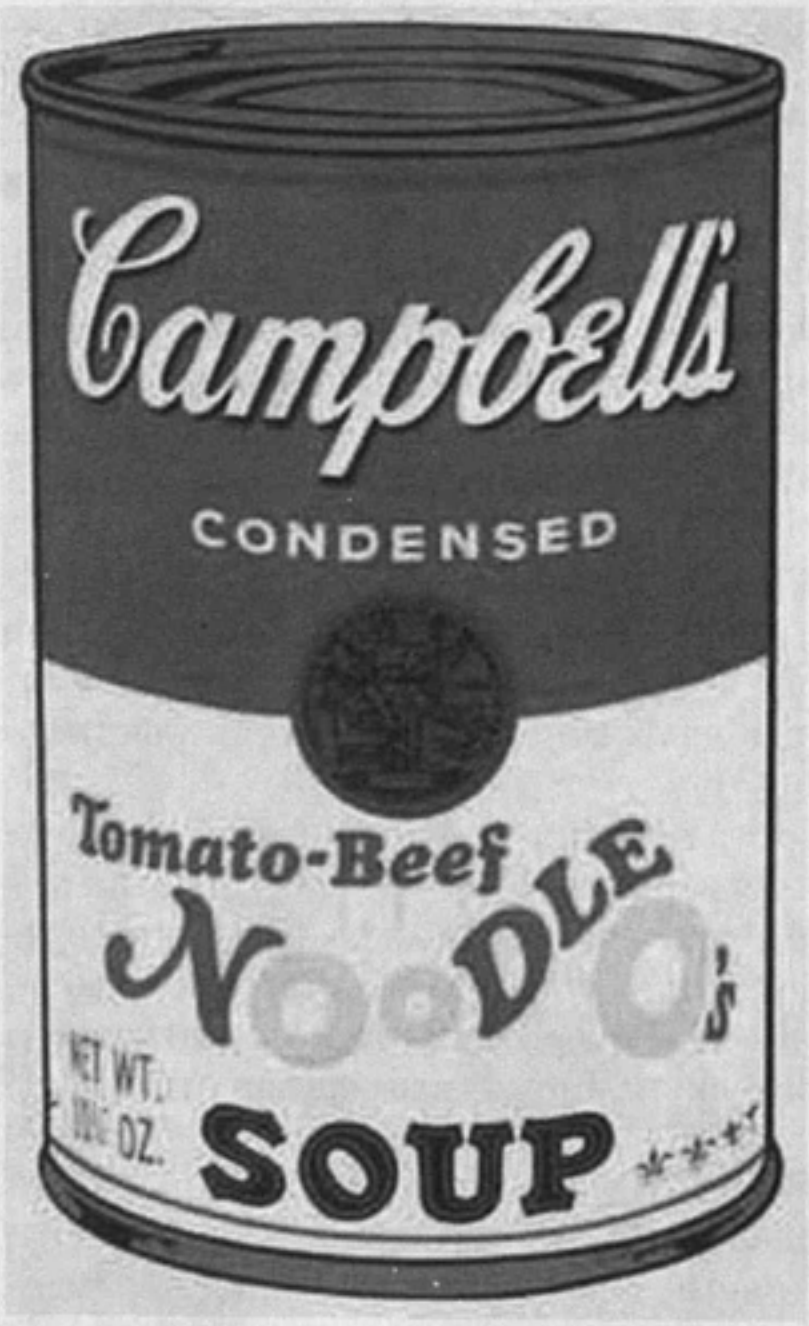
Начальник вокзала позаботился о страждущих и установил эти «точки тепла». Это жизнь. А я пишу об этом. Или я нарисовал бы эту сценку, а потом выставил как художественный проект. Но против кого? Против начальника вокзала, что он поставил так мало теплоколонн? Или против президента, который не дал теплую кровать и деньги всем? Или против Бога, который устроил мир несправедливым, очень разнообразным, где каждый обязан отвечать за свою жизнь и за свое искусство?

Конечно, каждый художник хотел бы, чтобы его работа понравилась большому числу людей. Над этой задачей бьются тысячи авторов. Но сегодня кажется, что это удается тем, кто занимается не столько созданием коммерческого и некоммерческого искусства, сколько его продвижением.

В любых человеческих профессиях существует институциональный «заговор», разного рода школы, как, например, в науке, в образовании, в политике, где одна, естественно, борется с другой. Так проявляется социальный темперамент наиболее активных деятелей, которые становятся функционерами и подминают под себя весь процесс. Часто эти люди перестают быть учеными, художниками, экспертами — им приходится тратить время на борьбу за разного рода идеи, навязывая их большинству. Вершина такого давления — политика, в первую очередь тоталитарная, всегда проявленная в эстетике.

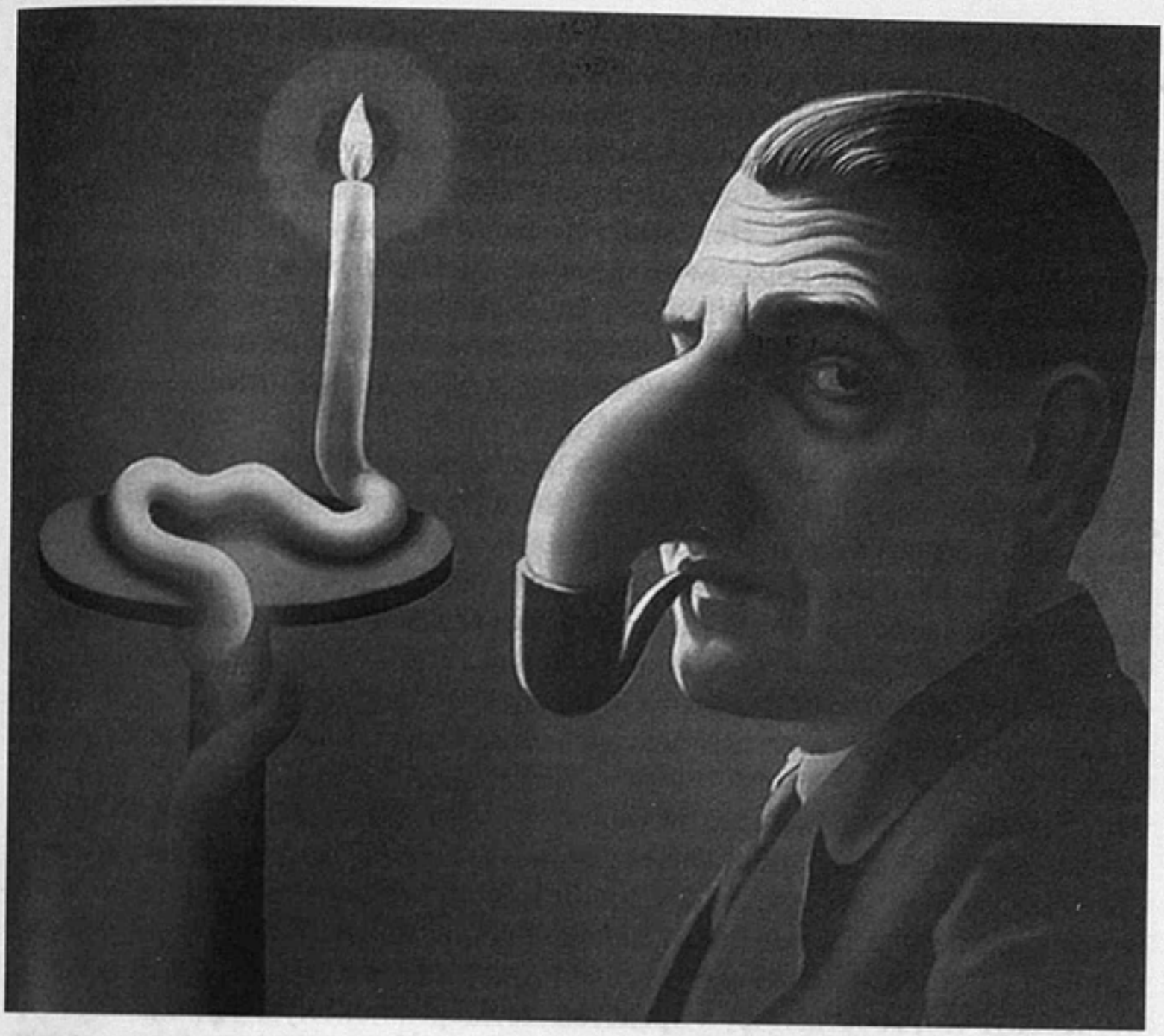
В демократических странах культурных «клубов по интересам» великое множество, но все же самых авторитетных институций — музеев и престижных выставочных залов — на всех не напасешься. Как в этом случае занять значимое место? Конечно же, опираясь на опыт рекламы товаров и пропаганды идеологического искусства. Именно поэтому брендинг стал главным средством продвижения любого товара — от курительной трубки до писсуара. С них, можно сказать, и началось «искусство продвижения искусства». Правда, продажа картины Магритта «Это не трубка» имела крохотный бюджет и шла самотеком. Продвижение писсуара «Фонтан» от мастера Дюшана стоило и того меньше. Он даже не потратился на холст, а революционно поменял текст на контекст. Возник настоящий скандал, после чего художник проснулся знаменитым.

Простые приемы продажи перестали работать. Теперь мало нарисовать необычную картину, которая привлечет чье-то внимание. Сегодня одновременно нужно придумать «картину продвижения». Найти бюджет для ее осуществления. В советское время единственное «настоящее искусство» уже заведомо было куплено официальными — они же продвигающие — институциями. Как, впрочем, и критика. Но когда жизнью управляет плюралистский капитал, рекламными и иными стратегиями продажи заняты все. В том числе галеристы коммерческих и кураторы некоммерческих товаров.



Энди Уорхол. Реклама консервированных супов фирмы «Кэмпбелл»

Любое искусство в той или иной степени является коммерческим, поэтому делать акцент на этом определении бессмысленно. Даже у Пушкина рукопись должна быть продана. То искусство, которое ориентировано только на продажу, вообще не имеет смысла рассматривать. Оно располагается возле ЦДХ в зоне кича. Нельзя сказать, что это Клондайк, а его авторы богаты. И если кому-то из них изредка удастся пробить умным концептом некоммерческий уровень залов ЦДХ, он переходит из зоны кича в зону искусства, получив возможность улучшить свои финансовые дела теперь уже некоммерческим путем. Парадоксально, но цены в этой — некоммерческой — сфере значительно выше. Наибольший прирост стоимости имени



Рене Магритт. «Портрет с трубкой»

происходит после участия в самой некоммерческой выставке мира — дюссельдорфской «Документе».

Большое количество очень известных художников никогда не участвовали в «Документе», а многие участники подобных художественных форумов не получили сильного рыночного развития. Это показывает, что устойчивые продажи, на которые расчитывают инвесторы, зависят от самого искусства больше, чем от его продвижения. Можно статистически доказать, что некоммерческие стратегии дают больший рейтинг на коротком отрезке времени, а противостоящее им коммерческое искусство в конечном счете выигрывает исторически. Первых поддерживают кураторы и критики, отрабатывающие свои институциональные бюджеты, проявляя таким образом дискурсивную независимость. Вторых — реальные независимые покупатели и инвесторы.

Выигрывают те, за кем стоит широкий рынок и убедительный бюджет. Галерея Alan Christea продвигает Джулиана Опи, работы которого стоят дешево, «почти как кока-кола», но зато его можно увидеть и купить везде. У Джефа Кунса, Дамиена Хёрста и Фрэнсиса Бэкона другие стратегии продвижения. То же самое происходит с любым художником, включая, например, так называемого некоммерческого Томаса Хиршхорна, у которого довольно низкие цены при его высоком PR-рейтинге. Он достиг его вследствие продвижения через неформальные институции и политкритические выставки.

На Западе арт-институциями сегодня руководит поколение, ориентированное на вербально-концептуальный контекст. Поэтому искусству, лишенному социально-политической остроты, в краткосрочной перспективе труднее получить их поддержку. Но когда появляются серьезные долгосрочные инвесторы, некоммерческие баррикады рушатся, а обороняющаяся сторона распахивает ворота, казалось бы, неприступной крепости, празднуя свое поражение уже как победу возникновения новой звезды. А значит, и формирования стоящей за ней большой цены.

Когда произведение прорывается через все бастионы и оказывается на стенах знаменитого музея в постоянной экспозиции, это означает самое успешное осуществление стоящих за этим усилий по его продвижению. Ведь всем известно, какое сопротивление проявляют музейные кураторы и какая бюрократическая атмосфера прохождения сквозь этот процесс ожидает любого живого, а не мертвого автора. Не секрет, что бюджет, примерно в три миллиона, потраченный целевым образом на зрелого художника, может принести затем десять миллионов за четыре-пять лет. Качество работ здесь не обсуждается — оно должно быть заведомо высоким. Это другая битва — бюджетов и стратегий, создающих за короткий срок искомый образ знаменитого художника. Так что технология — дух времени. И здесь тоже.

Сегодня глобальный артрынок — это хорошо отлаженный процесс со своими правилами и инфраструктурами, в долгосрочной стратегии всегда предполагающий устойчивый рост бренда имени. Реклама товаров действует одновременно и как пропаганда идеологии общества потребления, и как круговорот товарно-денежного обмена. Здесь нет потрясений, а необходимый процесс проектируется возможностью планировать успех и передавать эффективный опыт. Товары всегда можно пощупать, сравнить качество, проверить временем. Причем революционные идеи гарантируют долговременные результаты.

Ситуацию революции без эволюции можно представить следующим образом: ради очевидного обновления игры в шахматы их можно топором превратить в шашки, с помощью которых начать играть в «поддавки», а затем перейти к щелканию камешками. Следующий шаг потребует уничтожения уже самой шахматной доски. А затем, конечно, это должно вылиться в зрелищную потасовку, что, собственно, и представляет перманентную радикальную революцию. А где же сами шахматы? В процессе перемен о них давно забыли. Так традиция, правила игры, а главное, любовь к ней, оказываются утраченными и практически не восстановимыми.

Диалектика эволюции — это диалектика уживания. Она протекает медленно, и скорость ее движения равна течению товарно-денежных отношений. Прорастанию культурных кодов, где закон собственности закреплен, как в шахматах, правилами игры. Тот, кто хочет быстро обогатиться, всегда призывает играть против правил, к их свержению. Умышленно поддерживаемая среда помогает поставленной идеологической цели — некоммерциализации. А там, где конкуренция, там и борьба. Здесь очень важны реакция и лозунги, выполняющие роль рекламных слоганов. На сегодняшней артсцене эти простые средства помогают здешним функционерам продвигаться в сторону получения серьезных бюджетов, используя некоммерческих художников. Это происходит, как замечает куратор Яра Бубнова, «потому что кураторы — это союз взаимопомощи. Они ведь зарабатывают не на художниках, а на проектах». Продают свою верность какой-либо идее в виде солидарности с актуальным лозунгом. Теперь, например, это модно делать под видом борьбы с гламуром и дизайном. Так возникла выставка «Русское бедное» в уральской Перми. Как в любом бизнес-проекте, дивиденды тут получили руководители и кураторы. Художники — почти ничего. Строчку упоминания имени в общем каталоге и саму потенциальную возможность продать свою работу.

Собственно, так было всегда. Галерея — критика — художник — антагонисты, преследующие собственные цели. И объединяются они, как правило, только после смерти художника, когда его работы перестают быть актуальным политическим инструментом. Ими уже нельзя манипулировать. Именно тогда они становятся просто искусством, в сущности, товаром. Никто больше не говорит о нем, как о чем-то коммерческом, не обвиняет художника в соответствующих устремлениях.

Искусство обязано быть продано при жизни автора. У художника нет другого продукта, как нет и времени на иное занятие. Он обязан соответствовать образу материально независимого, процветающего, но при этом не

очень богатого. Поддержанного музейными закупками или влиятельными коллекционерами, стабильно обещающего стать знаменитым. Этот портрет похож на клише, содержанием которого является борьба с коммерцией, хотя на самом деле автор — жертва обеих сторон, коммерческой и некоммерческой. Но что делать, если автор еще не умер и собирается жить дальше?

Уорхол придумал парадокс, как Магритт в своей работе «Это не трубка». Он вынес свою деятельность за скобки коммерческой, заявив при этом, что его занятие — и не некоммерция. Таким образом, он остранил художественным жестом само представление о коммерции. Критики сдались, признав, что уорхоловская коммерция есть не коммерция, а настоящая стратегия художественной формы. Так Уорхол, гениальный философ брендинга, первым сделал «продвижение искусства» искусством. Два более поздних примера — Джефф Кунс и Дамиен Хёрст. Их «искусство продвижения» стоит миллионы, а продажи приносят десятки и сотни миллионов. И когда Версачи, Гуччи и Армани побеждают мелкие магазинчики — это закономерность.

Мы живем в технологическое время, где гигантская глобализация контактов, реальных и воображаемых, гиперлинкование всех уровней торговли сводит политиков, критиков, галеристов и художников разной величины на единый «артбазар».

Большинство людей не занимаются искусством — они живут. Создание художественных произведений — самоотверженный выбор, за который приходится платить, как за привилегию. Как правило, эти труды не приносят больших денег. Но продвижение имени художника при достаточно больших бюджетах и координации усилий продавцов может это сделать. Это касается всех без исключения областей культуры — от изобразительного искусства до кино. В случае невероятно популярного бренда «Кока-кола» его стоимость составляет до 80 процентов. Уровень затрат крупнейших галерей так же высок.

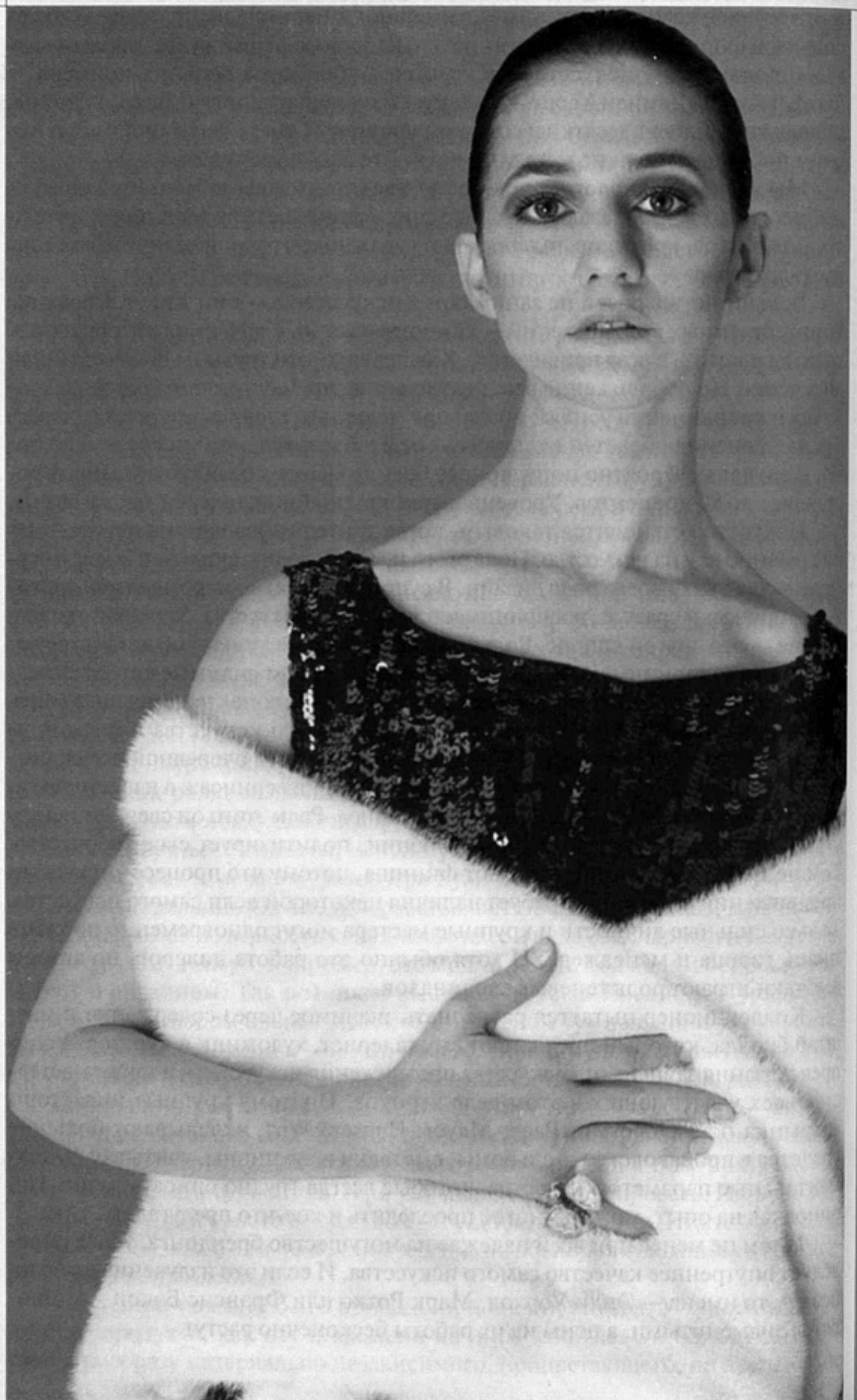
Искусство становится таковым, когда зритель обращает на него внимание именно как на искусство. Пока этого не происходит, актуальные вещи часто выглядят как своего рода дизайн. В сущности, только классическая картина исторически сразу же воспринимается как зона искусства. Хорошая она или плохая — это другой вопрос. Большинство людей не думают об искусстве вообще и не воспринимают соответствующим образом видимые артобъекты.

Их жизнь вообще происходит в символических зонах предметного мира. Именно поэтому обвинение неполитизированного искусства в грехе принадлежности такому дизайну — это близорукость или очередной поиск врага. В глазах каждого enfant terrible, пришедшего на вернисаж в известную галерею, горит желание попасть в ее «конюшню». Ради этого он свергает искусство с пьедестала, призывает к революции, политизирует свое творчество. Тем не менее многие не достигают финиша, потому что процесс «искусства продвижения искусства» требует наличия некоторой цели самого искусства. Только сильные личности и крупные мастера могут одновременно прожить жизнь творца и менеджера. И хотя обычно это работа дилеров, но авторы все-таки играют роль теневых кардиналов.

Коллекционер пытается распознать значимое через содержание и масштаб бренда, который предлагают ему галерист, художник и куратор. Успех предсказания зависит от «искусства продвижения искусства», а также мастерства всех участвующих в этом деле игроков. Поэтому крупные инвесторы артрынка, как Gogosian, Pace, Mayer, Hauser&Wirt, вкладывают большие средства в производство, в альбомы, выставки и аукционы, учитывая фундаментальные параметры качества, которые всегда трудно описать точно. Но, опираясь на опыт, можно многое проследить и кое-что предугадать.

И тем не менее при всей надежде на могущество брендинга, успех определяет внутреннее качество самого искусства. И если это излучение не ослабевает, то имена — Энди Уорхол, Марк Ротко или Фрэнсис Бэкон — становятся знаменитыми, а цены на их работы бесконечно растут.

И М Е Н А



Шарлотта Генсбур

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Еретикон

портрет.
творч. фр киноакт. Ш. Генсбур.

Массив ролей Шарлотты Генсбур неоднороден. С одной стороны — костюмированные драмы («Джейн Эйр», «Новый Свет / Золотая дверь»), комедии («Моя жена — актриса», «Смертельная усталость» («Коварство славы»), мелодрамы («Слова и музыка», «Рождественский пирог», «Жили они долго и счастливо»), триллер («Нарушительница»), байопик («Меня там нет»). С другой — картины, за редким исключением, жанрово не идентифицируемые, не всегда удачные, однако неизменно раскрывающие артистические возможности Генсбур: «Шарлотта навсегда», «Солнце ночью», «Спасибо, жизнь», «Цементный сад», «Феликс и Лола», «21 грамм», «Лемминг», «Антихрист». Сложно утверждать, что «жанр» каким-либо образом сковывает актрису. Скорее, существуют определенные мотивы, темы, ситуации, вокруг которых организовано кинематографическое существование Генсбур, и наиболее внятно они прослеживаются в ограниченном числе фильмов, далеких один от другого по формальным либо стилистическим признакам.

Профиль — с крупно вылепленным носом — отца, от матери — чувственная линия губ, тело: «Когда я был художником, я рисовал слегка бесполых женщин, крохотных, с маленькой грудью. Все мои картины походили на Джейн. Я нарисовал ее до того, как ее узнал». Притягательны детская щуплость, подростковая угловатость при совершенно взрослых глазах и чуть вздернутой верхней губе, из-за чего каждое эмоциональное усилие подчеркивается приоткрытым ртом. Модус актерского существования поначалу кажется заданным актерскими опытами с отцом.

Так, первое появление на экране — клип на песню Сержа Генсбура Lemon Incest, 1984 год: отец и тринадцатилетняя дочь, равнодушный циник и полураздетая нимфетка, на огромной кровати. Шарлотта играет недетскую обреченность. Плотская страсть неощутима, но есть страсть артистическая. Схожий сюжет развернут до полного метра в «Шарлотте навсегда» (1986). Первая серьезная партия, также с отцом, вновь лолитизм и прямые намеки на инцест. Шарлотта — унисексуальное юное существо в кожаной куртке, с шлемом в руке, с подобранными волосами. Она обласкана спивающимися интеллектуалами, винит отца в смерти матери и ревнует его к подружкам-старлеткам; для пущей наглядности даже разыграна сцена драки с одной из сверстниц. В конечном счете все оказывается лишь проявлениями дочерних чувств; любит — значит, мучает. Уже здесь, в истории длительного притворства, заложен мотив игры, увенчиваемой жестоким откровением: Шарлотта отталкивает отца, ранит его зловещими намеками, и лишь в финале признается, что верит и верила в его невиновность.

Дебют как таковой, в беззаботных и малозаметных «Словах и музыке» (1984), к достижениям не отнести, там отдельные штрихи: непокорный взгляд

«Шарлотта навсегда», режиссер Серж Генсбур

исподлобья на мать (Катрин Денёв), предавшуюся адюльтеру, острая неприязнь к новому мужчине (Жереми — Кристофер Ламберт) в доме, скоро переходящая в такую же привязанность; не по годам точный ответ на вопрос Жереми, вернуться ли ему к капризной любовнице: «Я слишком мала», — сосредоточенный ребенок и растерянный взрослый стоят у ворот, на границе света и тени, — лучший момент фильма. Все необходимые интонации кажутся найденными инстинктивно, вопреки посредственной режиссуре, и выгодно отличают графически четкую Генсбур от невыразительных Ламберта и Денёв.

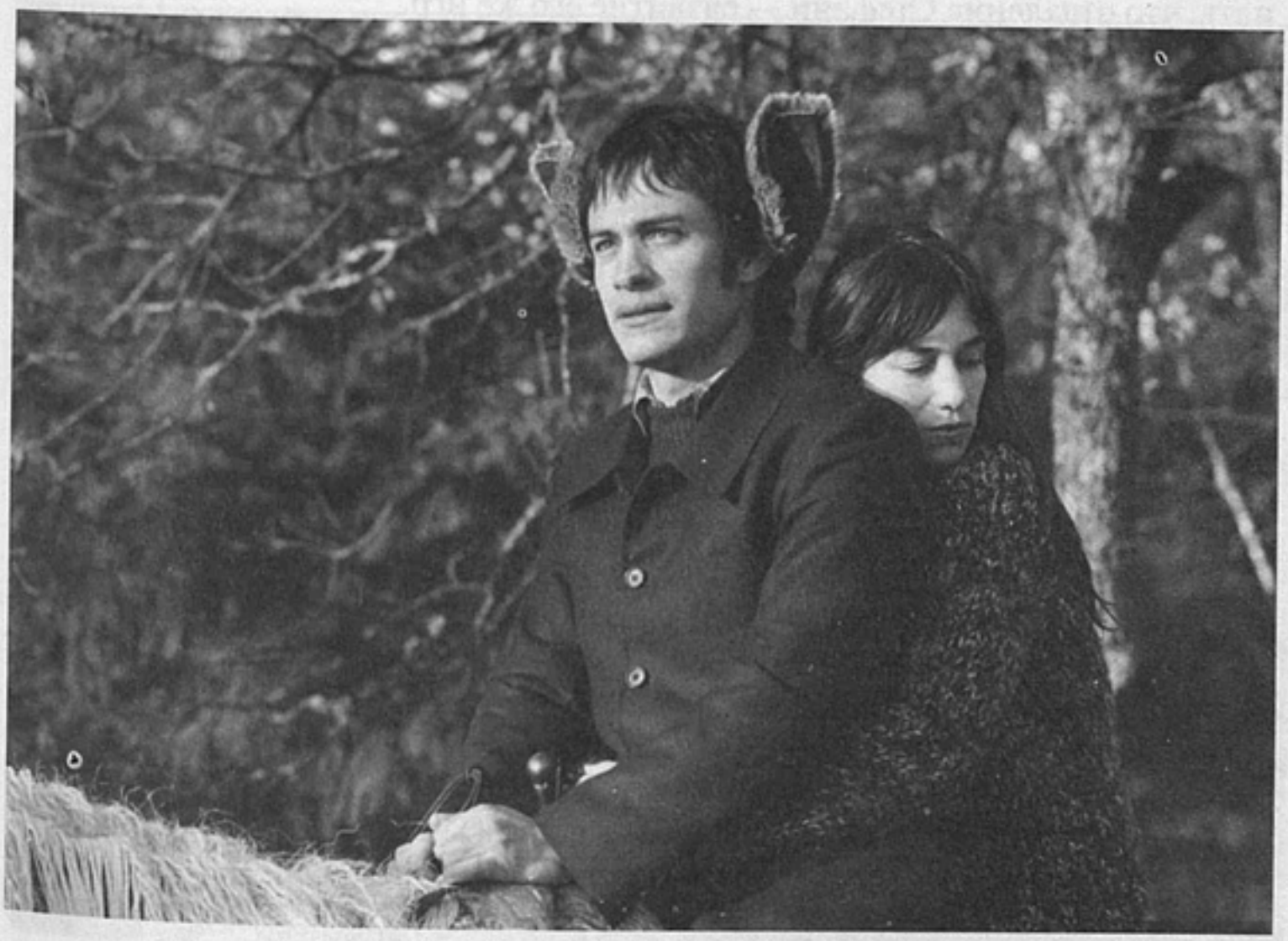
В «Солнце ночью» (1990) Генсбур в соответствии с сюжетом Толстого играет дочь торговца, пораженную после смерти матери неизвестным недугом: днем ее охватывает немощь, а встать на ноги она может только после захода солнца. Ночью она приходит к знаменитому отшельнику-целителю, отцу Серджо, за излечением. Образ слабоумной Матильды возведен Генсбур в новое драматическое качество. Войдя, она прижимается к стене. Смотрит сначала сквозь пальцы, испуганно, потом открыто, с вызовом. Опустившись на колени, недобро улыбается, жадно лакает (!) молоко из миски. Медленно приближаясь к отшельнику, рассказывает о болях, терзающих ее тело. Животная природа героини подтверждена каждым движением, это впечатляющий пластический этюд, наступление природы на рациональную религиозность Серджо — Сергия, приводящий не только к соблазнению стойкого отшельника, но и к обретению им самим давно желаемой гармонии.

Впрочем, настоящая свобода пришла после избавления от все более тесных рамок возрастного амплуа, что наметилось в «Спасибо, жизнь» (1990) и произошло в «Цементном саде» (1993). Генсбур играла (опасный) возраст довольно долго, каждый раз усложняя рисунок ролей. Если в «Словах и музыке» это умеренно бунтующий ребенок, то в «Шарлотте навсегда» — жестокое дитя, а в «Саде» — пубертатная девчушка, в последних кадрах вырастающая в почти трагедийную героиню. Фильм Эндрю Биркина по роману Иэна Макьюэна — конец детства: возраст ушел, осталась опасность.

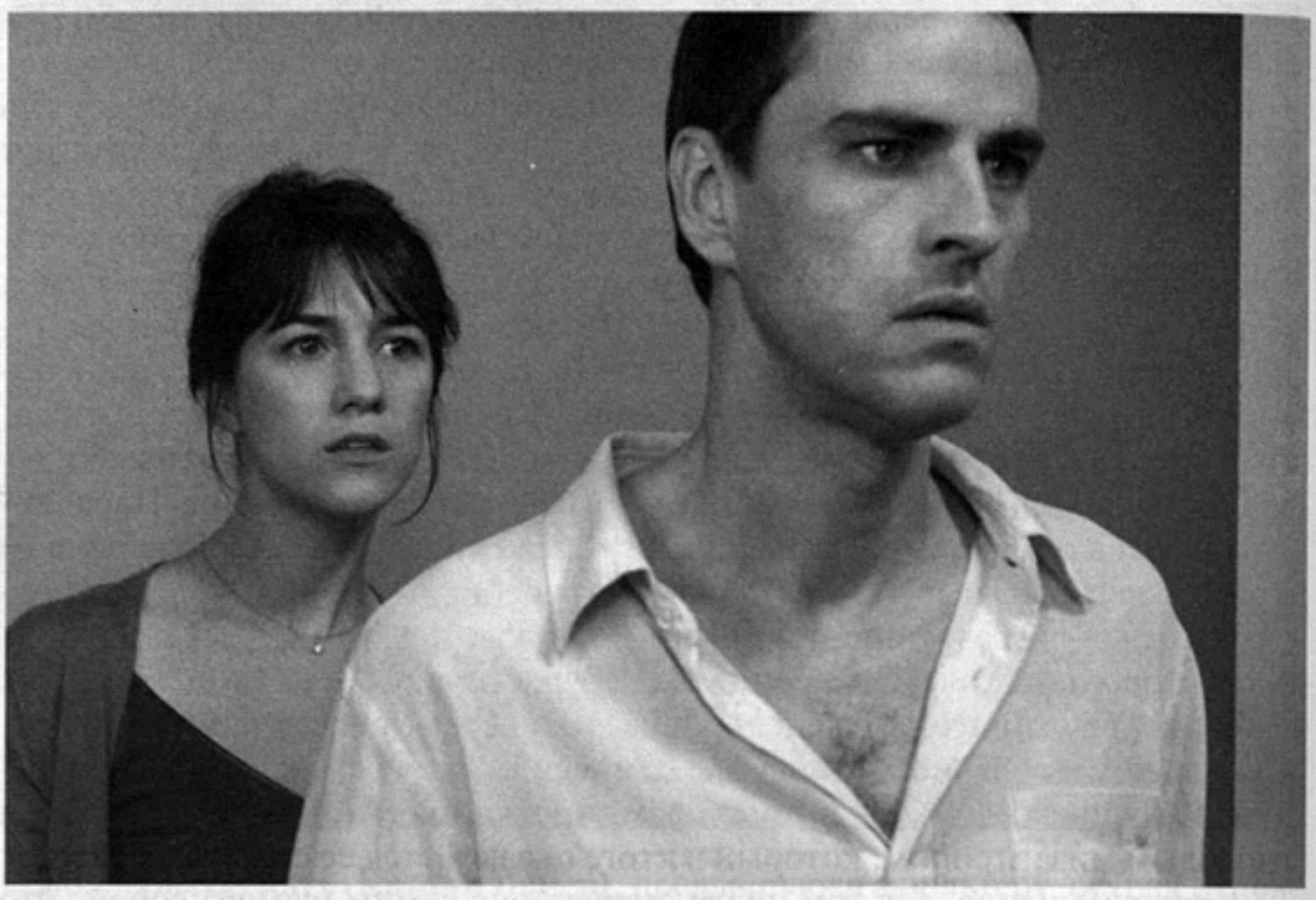
Как и в «Солнце ночью», поначалу акцентирована чистая физиология. Джек (Эндрю Робертсон) и Джули (Шарлотта Генсбур) — брат и сестра — после смерти родителей ведут странную дуэль полов, понемногу теряя чувство времени и меры. Джули, как и Джек, буквально истекает гормонами, при этом оставаясь внешне уравновешенной, бросая постоянный вызов брату в ответ на его стремление доминировать. Долгожданное соитие не просто воссоединяет антагонистов, но и кладет конец дому и саду, окончательно уничтожает старших, всю их иерархию, наказание за что обозначено финальными сполo-

хами полицейской сирены, пробегающими по двум обнаженным телам. Состояние Джека и Джули — временна́я невесомость; так они выходят из истории-сюжета, преступают пределы моральной гравитации. Осмысленность этого восстания — по сути смертельного — как раз и достигается работой Генсбур, которая пока еще пунктирно утверждает одно из качеств своей психофизики — чувство дистанции. Джули выдерживает необходимые паузы в поединке с Джеком, раз за разом отстраняет его, тем самым привязывая к себе. То, что раньше, в тех же «Словах и музыке» или «Шарлотте навсегда», выглядело как прихоть, обретает хирургическую отточенность в удивительном соответствии со словами Сержа Генсбура: «Ко мне трудно подступиться, и я слишком... слишком холодный». И все же Шарлотта устанавливает дистанцию с ближним, чтобы острее ощутить в нем дальнее, скрытое. Парадоксально здесь одним из средств служит обнажение. Раздевать Генсбур в ее первых ролях означало раздевать (как бы) ребенка; такая нагота провоцирует открытие — через концентрированную, яркую физиологичность — потаенной стороны не только в героинях Генсбур, но и в тех, на кого обращено их внимание. Тема инцеста логично пронизывает первые роли, достигая даже относительно безоблачной мелодрамы Даниель Томпсон «Рождественский пирог» (La buche, 1999): узнаваемая феминистка на мотоцикле сближается с молодым мизантропом, который в итоге оказывается ее сводным братом.

Кровосмешение — в том числе смешение с самим (самой) собой. Это утрата различения, нарушение интимной целостности; потому инцест постепенно поглощается мотивом подмены — зеркальной инверсией двойничества, приводимой в действие ранее упомянутым приемом игры в игре. Уже в «Цементном саде» Генсбур показывает умение сламывать ход роли, перевоплощаться внутри перевоплощения, совершать пугающе убедительные подмены, что позднее определяет ход столь несхожих историй, как «Наука сна», «Феликс и Лола», «Лемминг», «Антихрист». Любопытно, что в «Спасибо, жизнь» (1991) Анук Гринберг (Жоэль) ощутимо переигрывает Генсбур (Камилла), невостребованная героиня которой убегает со съемочной площадки: «Моя унылая рожа и моя унылая задница никому не нужны». Распределение ролей продиктовано затейливой фабулой, смешивающей пленку и жизнь: Жоэль, слишком хорошая актриса, сыгранная актрисой, попадает и пропадает в кино на веки вечные. Жизнь сама по себе и является подменой кино, каковое бо-



«Наука сна», режиссер Мишель Гондри



«Лемминг», режиссер Доминик Моль

лее реально, поскольку более драматично; Генсбур остается в жизни, она должна быть однообразной — и она образцово однообразна.

В «Науке сна» (2006) Стефани — Генсбур вторит действиям главного героя, иногда по-женски дразнит его. Стефан (Гаэль Гарсиа Берналь) — еще один рационалист, изобретатель, черпающий свое вдохновение, однако, из снов, подчинив их собственной технологии. Сновидения Стефани не показаны, ей важно не быть подвластной. Участвуя в проделках героя, понимая с полуслова практически любую идею Стефана, она сама по себе является его химерой, и все же ее фантазия опять-таки проявляется в жестах отчуждения, к которым она прибегает с того момента, когда начинает нравиться герою. Она то приближает, то отталкивает его, веселится вместе с ним и тяготит неопределенностью — тем более ощутимой, что здесь Генсбур играет очень сдержанно, практически без всплесков, каковые тем более ценны: переключение своего внимания на других, проказы вместе с Стефаном, который не в состоянии понять, что отдаление Стефани — развитие его же игр.

Явно проходную «Нарушительницу» (1999) можно было бы не упоминать, если бы не важность сюжета для понимания работ Генсбур последнего десятилетия. Приехавшая из Европы Катрин выходит замуж за дизайнера Ника. Вскоре налаженную жизнь начинает планомерно разрушать предыдущая жена Ника, погибшая много лет назад: Стелла врывается из параллельного хронотопа, убежденная, что Катрин заняла ее место незаконно. Катрин становится интересной в последних эпизодах, когда от скучной светской уравновешенности переходит к борьбе за выживание. Положение объекта крайне нетипично для Генбсур, и далее она сама становится нарушительницей, принимает в качестве правила исключение, надлом, эмоциональный срыв, родственный театральному «взрыву изнутри»; ее зрелые героини легко предаются одержимости.

Так, в «Лемминге» (2005) благополучная пара сталкивается со вторжением в свой дом сначала экзотического лемминга, а следом — Алисы (Шарлотта Рэмплинг), безумной жены хозяина компании, где работает Алан (Лоран Люка), муж Бенедикт (Шарлотта Генсбур); позже Алиса кончает жизнь самоубийством прямо в доме. Дух ревнивой, мстительной фурии воплощается в Бенедикт, полностью подчиняя себе ничем доселе не примечательную домохозяйку. Мутация происходит исподволь, испытанными средствами: все более резкие реакции, эротическая игра в другую женщину, наконец, ледяная решимость, с которой Бенедикт/Алиса покидает мужа, а затем склоняет его

к убийству шефа. Жесткость и неврастения Рэмплинг адекватно передаются и усиливаются Генсбур. Последняя вновь использует свой талант дистанцирования. Если холодность Рэмплинг сродни безумию — обычному безумию, — то отчуждение Генсбур ранит, и ранит болезненно, в нем вызов и угроза. Возвращение прежнего покоя обманчиво: в том, как Бенедикт спрашивает Алана про таинственный взрыв газа в доме шефа — рука неловко прижата к бедру, опустошенное лицо, волосы растрепаны ветром, — ощущается бездна одиночества.

В «Феликсе и Лоле» (2001) Патриса Леконта Генсбур представляет трикстера с самого начала — Лола играет сочиненную ею самой драму, красивую грусть в стиле провинциальной вамп: «Я выдумывала жизнь, которой у меня не было, выдумывала всякие несчастья». Пытаясь склонить героя к участию в роковом сюжете (убийство эстрадного артиста, якобы угрожающего Лоле), она держит роль до последнего. И — отступает в пределы нормы без внутренней развязки. А вот в «21 грамме» (2003) Генсбур практически незаметна, ее героиня возвращается к смертельно больному мужу исключительно для того, чтобы забеременеть, представая предсказуемой и корыстной персоной. В прямолинейной режиссуре Алехандро Гонсалеса Иньярриту нет места искусным обманщицам, все мотивы должны быть объявлены заранее, все страсти просчитаны.

Ведь в своих лучших ролях Генсбур соединяет бунт и подмену. Ее героини играют внутри игры и играют с жизнью. С каждым разом им нужны все более высокая степень притворства и все более сильный противник. «Антихрист» (2009) продиктован самой актерской сутью Генсбур. Все ее мотивы сходятся здесь в обжигающем единстве. Есть нагота, чреватая саморазрушением для обоих партнеров, есть скрытое, прорывающееся неожиданно, есть чудовищное раздвоение. Генсбур играет восстание на сей раз против всего тварного мира, против своей женской природы, против себя. Она развивает образ с небывалой доселе полнотой, в соответствии со структурой сюжета: Скорбь—Боль—Отчаяние—Трое Нищих.

Поначалу — эмоциональный ступор, рыдания, нервные срывы, весь предсказуемый спектр скорби от гибели маленького сына.

Боль сроднена со страхом. Отправление в отдаленную местность, в Эдем вызывает настоящий прилив ужаса перед природой и как следствие взрыв

«Антихрист», режиссер Ларс фон Триер

активности, отрицание попыток излечения, которые предпринимает муж-психолог (Уиллем Дефо).

На переходе к отчаянию — просветление. Буйный, похожий на ритуальный, секс с мужем, с сильным садомазохическим акцентом. Пробуждение в ровном, но недобром расположении духа — первый шаг Нарушительницы наружу.

Спокойствие обманчиво, в сюжетной структуре оно работает как долгая оттяжка мощной пружины, спускаемой внезапно, наносящей сильнейший удар по герою и по зрителю: «Ты бросаешь меня!» (по герою — физически, с нанесением увечий). Резкое и окончательное превращение в ненавистницу плоти, в неуправляемую менаду делает чрезмерность наподобие мастурбации окровавленных гениталий уместной: второй шаг.

Отчаяние приводит к атаке против всей природы, против любой плоти, к не менее жестокому самоистязанию ножницами. И здесь Генсбур переступает последнюю границу — наготы, тела, за которой в мучительном развоплощении окончательно оформляется иное беспощадное «я».

Внутренняя диалектика игры Генсбур, чередующей зоны спокойствия и пиковые, взрывные нагрузки с конечным обретением «антихристовой» истины в смерти, структурирует завершенный и в своем роде герметичный образ, не могущий быть истолкованным однозначно.

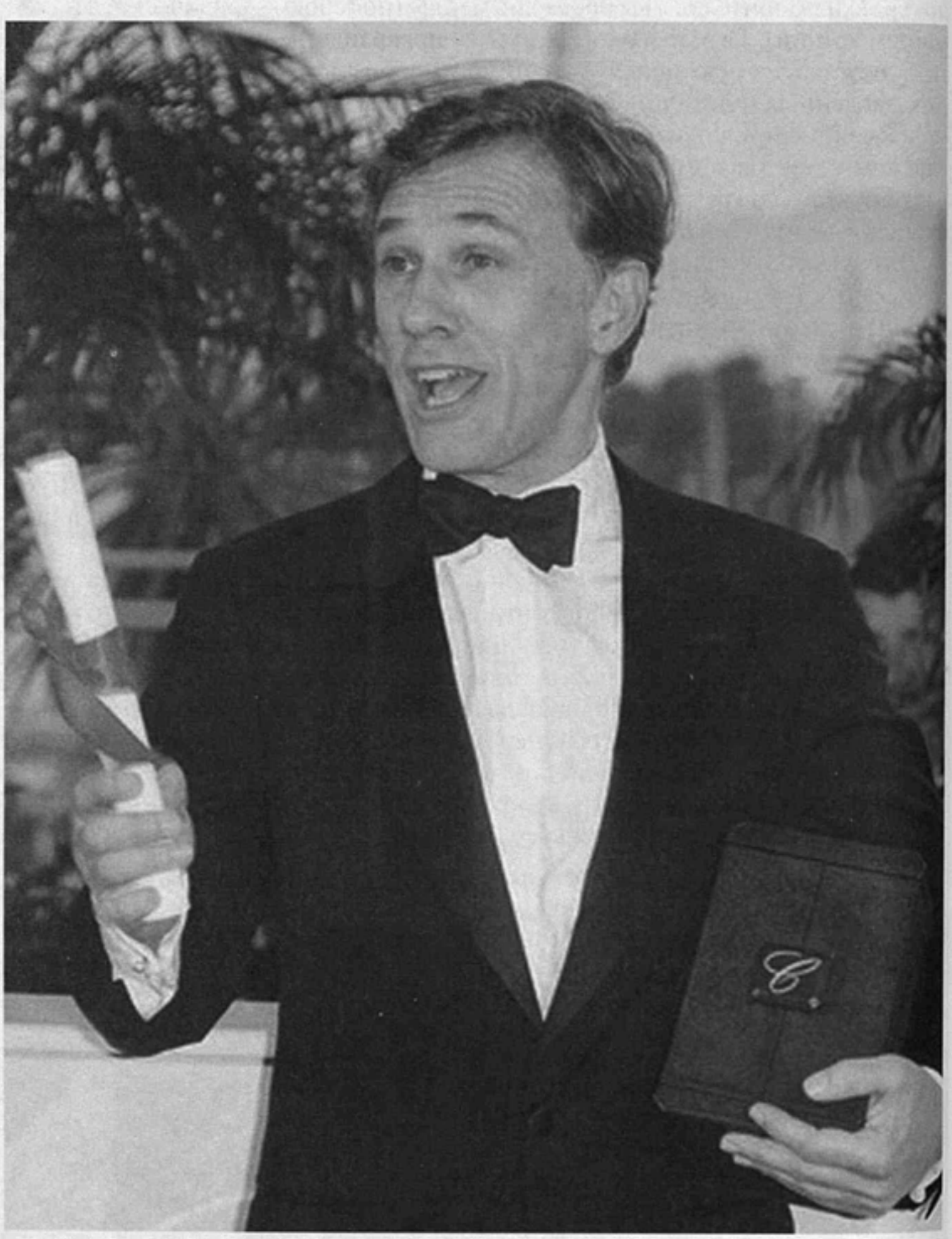
«Антихрист» становится вершиной актерских усилий Генсбур. Начиная с ранних появлений на экране, с физиологического, полудетского вызова, через подмену себя, через инстинктивно находимую метафизику она развивала одну и ту же образную матрицу. Но именно в «Антихристе» достигнуто искомое, убедительное удвоение реальности, тут же снимаемое всепоглощающим nihil.

В конечном счете такое соединение дает лазерную концентрацию человеческого духа в наиболее неподконтрольной, лицедейской форме, что малоприемлемо в иерархии этосов, базисной для всей европейской цивилизации. Танатографический бунт Генсбур, находящейся в самом сердце этой, репрессивной по сути, культуры, направлен против ее рационального обоснования, против логического, посредством целесообразности средств и невинности целей, гипноза. Фильм заканчивается, экран гаснет, зрители покидают зал, остается — за всеми ранами, за кровью и плотью, за кадром — истовая вера в то, что смерть все-таки сильнее любви.

КРИСТОФ ВАЛЬЦ

Австриец в Голливуде

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИУС ЦЕКРИ



Кристоф Вальц

На 62-м Международном Каннском кинофестивале Кристоф Вальц был удостоен приза за лучшую мужскую роль в фильме Квентина Тарантино «Бесславные ублюдки», где он сыграл офицера СС Ганса Ланду. Тарантино называет Вальца «лингвистическим гением», без которого фильм просто не мог бы существовать.

«Еще на начальной стадии разработки сценария я понял, что создаю очень мощный и сложный персонаж с непростым характером, — рассказывает Тарантино. — Важной характеристикой героя было его виртуозное владение языками. Я знал, что актер, который будет играть

эту роль, обязательно должен в полной мере воплощать языковую гениальность Ланды, иначе персонаж никогда не оживет, так и останется набором слов на бумаге. Я прямо сказал продюсерам, что если не найду подходящего актера, то лучше просто опубликую сценарий и займусь другим проектом. Продюсеры были непоколебимы и велели мне во что бы то ни стало найти «нужного» Ланду. Я начал искать актеров в Германии, и долго не мог найти никого, кто бы полностью соответствовал моим требованиям. Некоторые могли читать стихи на французском, но не могли на немецком. А мне был нужен тот, кто мог бы прочесть стихи на всех нужных мне языках. Я отчетливо помню день, когда на кастинг пришел Кристоф. Он вошел в комнату, сел и прочел две сцены. Я сразу понял, что мы все-таки сделаем этот фильм».

Многие сошлись во мнении, что Кристоф Вальц в роли хитрого и коварного нациста садиста, «охотника на евреев», стал главной звездой новой картины. Режиссер в очередной раз проявил один из своих ключевых талантов — мастерство подбора актеров. Тарантино отмечал, что, несмотря на богатый послужной список ролей в немецких фильмах и телесериалах, путь актера к главной роли в крупнобюджетном голливудском кино был очень нелегким.

В 1970-е годы Вальц учился в Венском университете искусств на отделении актерского мастерства (Max-Reinhardt-Seminar), а затем переехал в Нью-Йорк, где поступил в Институт театра и кино Ли Страсберга. Надо отметить, что в начале карьеры агент Вальца предостерегал его от участия в американских проектах, напоминая, что в Голливуде австрийский актер всю оставшуюся жизнь будет вынужден играть нацистов в фильмах о войне.

Мнения критиков относительно картины Тарантино и его точки зрения на события второй мировой войны разделились, но все до единого были поражены виртуозной игрой малоизвестного австрийского полиглота, способного в одной и той же сцене с легкостью перескакивать с английского на французский и с немецкого на итальянский. К актеру, до сих пор игравшему однотипных злодеев преимущественно во второсортных немецких детективных сериалах, слава пришла по-голливудски, мгновенно.

Роль Вальцу досталась поистине выматывающая. На протяжении фильма Ланда должен свободно изъясняться на четырех языках — английском (по акценту актера можно принять за коренного бостонца), итальянском, французском и на родном немецком. Кроме искусной языковой игры от актера требовалось создать образ обаятельного садиста. И, надо признать, Вальц прекрасно справился с задачей.

Давно известно, что Тарантино — режиссер, способный возродить карьеру забытой кинозвезды. Вспомнить хотя бы Джона Траволту в «Криминальном чтиве», Пэм Гриер в «Джеки Браун» и Дэвида Кэррадайна в «Убить Билла». Но даже в этом ряду Вальц стоит особняком: Тарантино не просто дал актеру хороший шанс проявить себя, а буквально поднял его на новый уровень, раскрыв его неординарный талант.

Трудно сделать так, чтобы тебя заметили после тридцатилетней актерской карьеры, но Вальц, похоже, готов опровергнуть это утверждение. Он с легкостью расстается с прошлым и теперь, начиная сотрудничество с американским творческим агентством International Creative Management, признает, что настало время переосмыслить свое положение и начать новый этап в карьере.

Мариус Цекри. Господин Вальц, за роль в фильме «Бесславные ублюдки» вы получили «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале. Эта награда открыла для вас новые возможности и пути развития? Есть предложения от американских студий? С какими режиссерами вам бы хотелось поработать?
Кристоф Вальц. Да, после победы в Канне все перевернулось с ног на голову. Появились перспективы — посмотрим, что выйдет. Но внезапная слава не сильно повлияла на меня как на личность, поскольку я уже давно работаю в киноиндустрии и научился воспринимать все спокойно. Мне кажется, признание для актера полезнее именно в зрелом возрасте. Потому что если бы мне сейчас было, например, двадцать пять лет, думаю, я бы все это не вынес. В таком возрасте легко потерять самообладание и загубить карьеру. Мы часто слышим истории о молодых кинозвездах, которые попадают в больницы из-за психических расстройств, проблем с наркотиками и алкоголем. Психологические последствия славы неизбежны. Так что я счастлив, что признание пришло ко мне в пятьдесят.

Конечно, мне очень хотелось бы поработать с большими режиссерами. Я заинтригован новым проектом Тима Бёртона «Алиса в Стране чудес», я восхищаюсь этим режиссером. Мне близко творчество братьев Коэн, Мартина Скорсезе, Вуди Аллена. Я мечтаю сняться у Аллена с тех пор, как стал актером. Мне нравятся многие режиссеры — Нолан, Кроненберг, Линч...
Мариус Цекри. Как проходил кастинг на роль Ганса Ланды?
Кристоф Вальц. Честно говоря, сначала я вообще не мог поверить, что меня хотят выбрать на эту роль. Я думал, Ланду должен играть актер с более внушительным послужным списком, чем у меня. Я почти не снимался в американском кино. Я также слышал, что поначалу эту роль прочили Леонардо Ди Каприо — актера совсем иного ранга, мне до него далеко. Персонаж казался мне слишком сильным и значительным. Я думал, что меня хотят взять на какую-то второстепенную роль.

Что касается самого кастинга, он был вполне традиционным, именно таким, как всегда в настоящем кино. Я чуть было не сказал «обычно», но дело в том, что значение этого слова изменилось за последние годы. Сегодня подбором актеров занимаются специальные команды, состоящие из любителей повыпендриваться: эти люди не имеют ни малейшего представления об актерском мастерстве, не понимают, что такое хорошая игра, но жаждут испытать других на прочность. Они записывают кастинг и затем передают запись своим начальникам, которым и предстоит принять решение.

С Тарантино все было совсем по-другому. Сначала мне прислали сценарий, полную версию. Сейчас редко так делают. Обычно присылают пару страниц, из которых нельзя даже понять, что представляет собой роль. Квентин прислал весь сценарий, так что я знал сюжет и все персонажи. Затем этот необыкновенно приятный и дружелюбный человек просто пригласил меня поболтать. Он сразу создал непринужденную атмосферу, в которой всем было легко и спокойно, старался снять напряжение, а не усилить его, как делают иные режиссеры. При этом мы общались как профессионалы, обсуждали сценарий и мою роль, это было потрясающе интересно. И в комнате, где мы беседовали, конечно, не было никакой камеры — Тарантино было просто не нужно ничего ни для кого записывать.

Признаться честно, до «Бесславных ублюдков» я никогда прежде не играл нацистов. Мне предлагали подобные роли, но я от них отказывался, поскольку не хотел быть клишированным персонажем. Не важно, какой на тебе мундир, если играть надо шаблонного нацистского монстра, лишенного всяких человеческих качеств; такое меня не интересует.

Когда я узнал о своей победе в Канне, я горячо поблагодарил Квентина за то, что он вернул мне мое призвание. Ведь я стал актером не для того, чтобы сниматься в сериалах про немецких копов. Я часто шел на компромиссы, это длилось много лет, и я начал сомневаться в себе — мое актер-

ство казалось мне бессмысленным. Мне по-прежнему нравилась эта работа, но я уже не воспринимал ее как призвание. Сотрудничество с Квентином вернуло меня самому себе, я вспомнил, почему вообще захотел стать актером.

Мариус Цекри. Расскажите, как вы работали над ролью? Создать на экране образ такого привлекательного монстра, как полковник Ланда, задача не из простых.

Кристоф Вальц. Прежде всего, я предпочитаю четко следовать указаниям режиссера. Когда работаешь с героями, придуманными Тарантино, то ясно понимаешь, что играть надо не себя, любимого, а именно того, кого хочет ви-

«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

деть автор, и делать это так, как он считает нужным. В течение двух месяцев я тщательно изучал сценарий. Я не старался сразу выкристаллизовать образ своего героя, не выращивал его, как растение в теплице. Герой сам рождается в тебе, это вполне естественный процесс, он неизбежен. Ты читаешь сценарий и постепенно, сознательно или бессознательно, проникаешься своим персонажем, начинаешь понимать его, чувствовать. Это и есть работа над ролью. Но для меня это не самоцель. Я просто стараюсь четко понять то, что написано в сценарии. Я также прочел несколько книг, точнее, учебников по криминологии, написанных в начале XX века, в период первой мировой войны. Было интересно узнать, как в то время с помощью психологии специалисты пытались найти причины развития криминального поведения, понять мотивы преступников. Определенно, эти книги помогли лучше понять исторический контекст, можно сказать, стали для меня источником вдохновения. Но в основном я опирался на сценарий.

Для меня Ланда особенно интересен тем, что он абсолютно цельный персонаж, в нем множество разнородных черт, но все они гармонично соединены. Это единство меня и поразило. Ланда — не скучный постмодернистский, мозаичный персонаж, а живой человек с ярким характером и нестандартными умственными способностями.

В процессе съемок я был буквально заворожен разнообразием языков, на которых мне приходилось говорить. Причем я думал не о языках как таковых,

«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

а о том, как они соотносятся с личностью моего персонажа, как влияют на него. Почему Ланда использует столько языков и почему в определенные моменты он резко переходит с одного на другой? Это очень интересный феномен. Здесь отражен перформативный аспект языка, то, как с его помощью можно создавать целый мир. Один человек сказал мне, что для него «Бесславные ублюдки» — фактически фильм о языковом разнообразии. Эта картина показывает, на что способен язык в целом и киноязык в частности.

Мариус Цекри. Вам было легко работать с Тарантино? Как проходили репетиции? Как складывались ваши отношения с режиссером на площадке?

Кристоф Вальц. Мне было приятно с ним работать. Квентин не манипулирует актерами, это одно из потрясающих его качеств. Он не приказывает, не учит, не наставляет, а вдохновляет, работает на каком-то особом энергетическом уровне, я даже не могу точно его охарактеризовать. Это чистая магия. Режиссер сразу четко определяет направление работы и встраивает всех в единую систему, так что все ясно понимают замысел, осознают, что делают, как и зачем, работают с полной отдачей. И Квентин получает именно то, что хочет. Все, что нужно сделать актеру, — на время съемок засунуть подальше свой эгоцентризм.

Мариус Цекри. Каково было вам, австрийцу, играть нациста в голливудском фильме, действие которого происходит в Германии? Удалось ли вам освободиться от комплекса вины, который неизменно преследует всех немцев, прошедших вторую мировую?

Кристоф Вальц. Напротив, я поддался ему. На этот аспект я смотрю иначе: я считаю, что кино не должно заниматься нравоучениями, тем более если речь идет об истории. И уж точно нет места дидактике в фильме, повествующем о второй мировой войне. Я думаю, кино должно отражать нашу точку зрения, обращаться к тем, кто сегодня жив и смотрит это кино. В конце концов, мне кажется безответственным снимать фильмы, претендующие на то, чтобы казаться правдивыми. Кино не следует притворяться жизнью. Вы же не принимаете картину «Бункер» за историческую хронику? Хотя снята она вполне реалистично. Вы видите, что актер в «Бункере» — не Гитлер, но вы соглашаетесь принимать его за реального фюрера. Так как же можно говорить, что этот фильм более реалистичен или более адекватен истории, чем картина Квентина?

Для меня «Бесславные ублюдки», в которых события второй мировой явно искажены, — своеобразный ответ недавно прошедшей волне псевдореалистических фильмов о войне и нацистах, многие из которых были сняты в Германии.

Честно говоря, когда я впервые прочел сценарий, меня тоже одолели сомнения. Казалось просто нелепым снимать такую картину. Признаюсь, я даже подумал: «Они что там, с ума все посходили?» Я поделился этими мыслями со своим агентом, на что он ответил: «Да, да, я тебя понимаю. Но прочти сценарий еще раз и не забывай, что его снимает Тарантино». Я пошел, купил все фильмы Квентина и пересмотрел их. И только после этого понял, что упустил из внимания главное. Фильмы Квентина — не просто развлечение, они настоящие произведения искусства. В них режиссер раскрывает возможности киноязыка, использует разные приемы и доказывает, что кино — поистине одно из самых богатых и выразительных искусств. Осознав это, я снова прочел сценарий и на этот раз был в восторге.

Мариус Цекри. Что вы открыли для себя в этой роли и в самом фильме?

Кристоф Вальц. Этот вопрос определяет мотив самих «Бесславных ублюдков». Что дает нам эта картина, что мы можем постичь через нее? Ведь это не просто подтверждение того, что мы уже знаем, это попытка понять, насколько бесчестным может быть человек.

В любой роли я стараюсь найти что-то, что заставляет меня сомневаться, искать ответы на возникающие вопросы. Снимаясь в фильме, я не могу стать участником исторических событий, но могу стать частью творческого процесса. И я старался быть с Тарантино на одной волне, делал все возможное, чтобы его фильм удался.

Это кино представляет мир в непривычном ракурсе, дает нам возможность по-другому взглянуть на него и на то, что в нем происходит. А новый взгляд на вещи способен изменить и саму реальность.

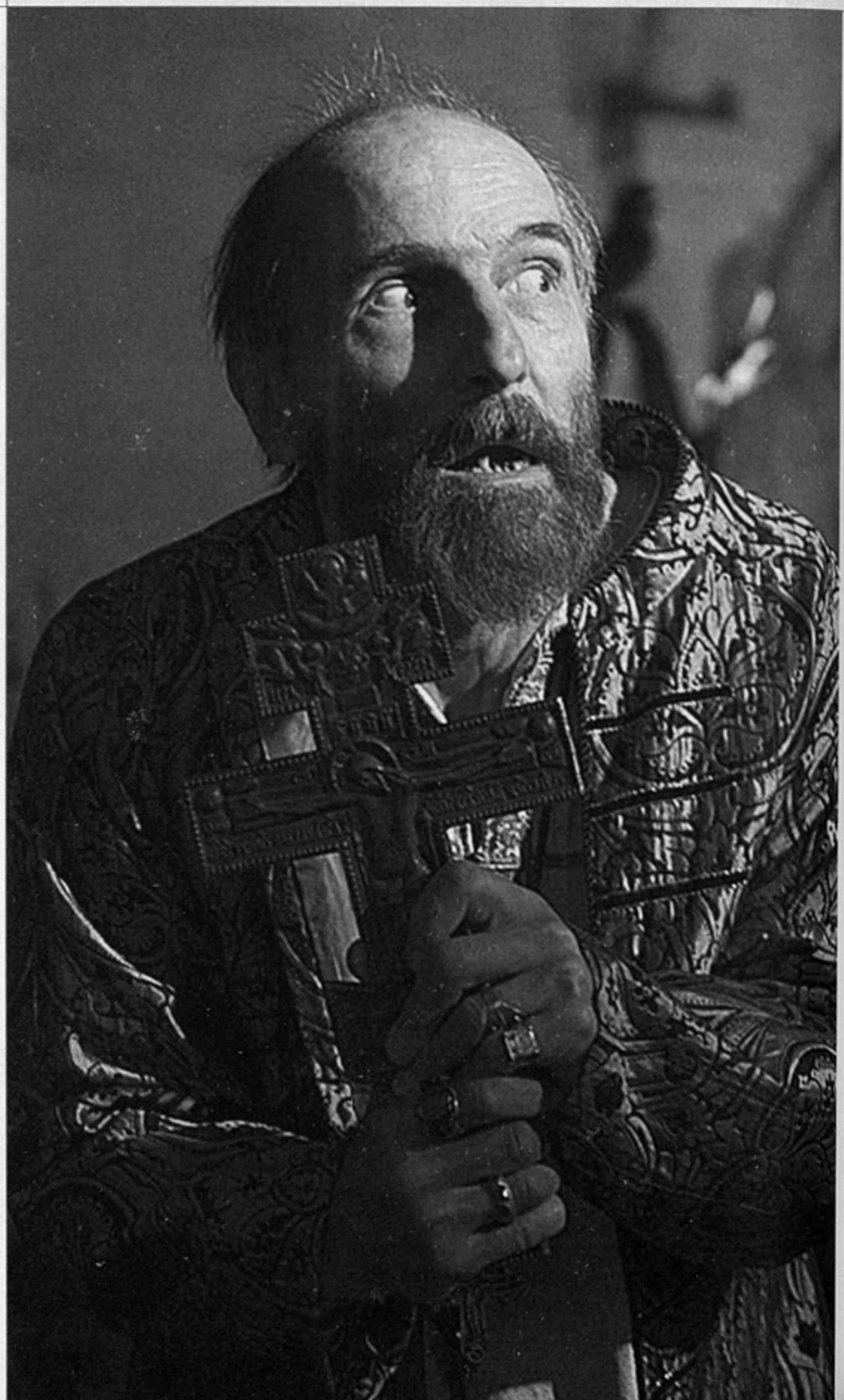
Мариус Цекри. И как же этот фильм может изменить реальность?

Кристоф Вальц. Фильм-то ничего не изменит, но он повлияет на наше ви́дение. Реальность должны менять сами люди.

Deutsche Welle, 30.07.2009 (www.dw-world.de)

В тексте также использованы материалы из следующих источников: www.hollywoodreporter.com; www.studiobabelsberg.com; www.articles.latimes.com; www.moviefill.com; www.atomicpopcorn.net

Перевод с английского Елены Паисовой



«Царь»,
режиссер
Павел Лунгин

МАРИЯ КУВШИНОВА

Религиозно-атеистический

КАННН-2009

Два важных события, хотя и ожидались, но не случились в Канне. Призрак 68-го года, вопреки кризисным ожиданиям, не бродил по Круазетт, и полувековой юбилей «новой волны» прошел почти незамеченным.

Вскользь показанный по случаю памятной даты документальный фильм «Двое из «новой волны» — рассказ о том, как познакомились, подружились и поссорились Годар с Трюффо, и 68-й здесь внятно обозначен как точка невозврата. Сорвав кинофестиваль, эти двое единомышленников пережили крушение революционных надежд и разошлись после двадцати пяти лет близкой дружбы. Озлобленный Годар считал, что кинематограф должен стать проводником левой идеологии; разочарованный Трюффо был уверен, что кинематограф никому ничего не должен.

Каннский фестиваль — всегда акробатический трюк с удержанием равновесия. Дихотомия «чистого» и «прикладного» искусства — важная часть программы. (Есть мнение, что в 2004-м баланс удержать не удалось, и «Фаренгейт 9/11» наградили «за политику», но это не совсем так: победил не фильм, а грандиозный постмодернистский спектакль Майкла Мура и его многотысячной массовки по обе стороны океана.)

Однако же в этом году, едва ли не впервые, неизбежная оппозиция была снята (или как минимум отошла на второй план). Спор Годара и Трюффо, ненадолго оживший во время юбилейного спецпоказа, в контексте именно этого фестиваля воспринимался как (пользуясь формулировкой Клюге) «новости из идеологической античности». Симптоматично, что на обочине оказались и Цай Минлян с его предельно декоративным «Лицом», и палестинец Элия Сулейман (и это всего через несколько месяцев после волны многотысячных антиизраильских демонстраций, которые должны были обеспечить его картине «Время остается» как минимум ажиотаж).

Ни искусство ради искусства, ни искусство ради политики не интересовали в этом году Каннский фестиваль. Он подводил итоги десятилетия, которое началось с беспримерной террористической атаки, прошло в идеологическом вакууме (триумфальный антибушевский перформанс Майкла Мура, как мы знаем, не имел электоральных последствий; примерно то же самое — везде), а завершился небывалым экономическим спадом и цепной реакцией разнообразных фундаментализмов. И в ответ на вызовы времени кинематографисты, не сговариваясь и почти в массовом порядке, забыли об общественном и обратились к отношениям человека с собой, с (предполагаемым) богом и с собственной смертью. Невозможность и необходимость жизни «без зова свыше», трудности на этом пути, бесконечная мука агностицизма и попытка устоять на привычных основаниях веры — все это в той или иной сте-

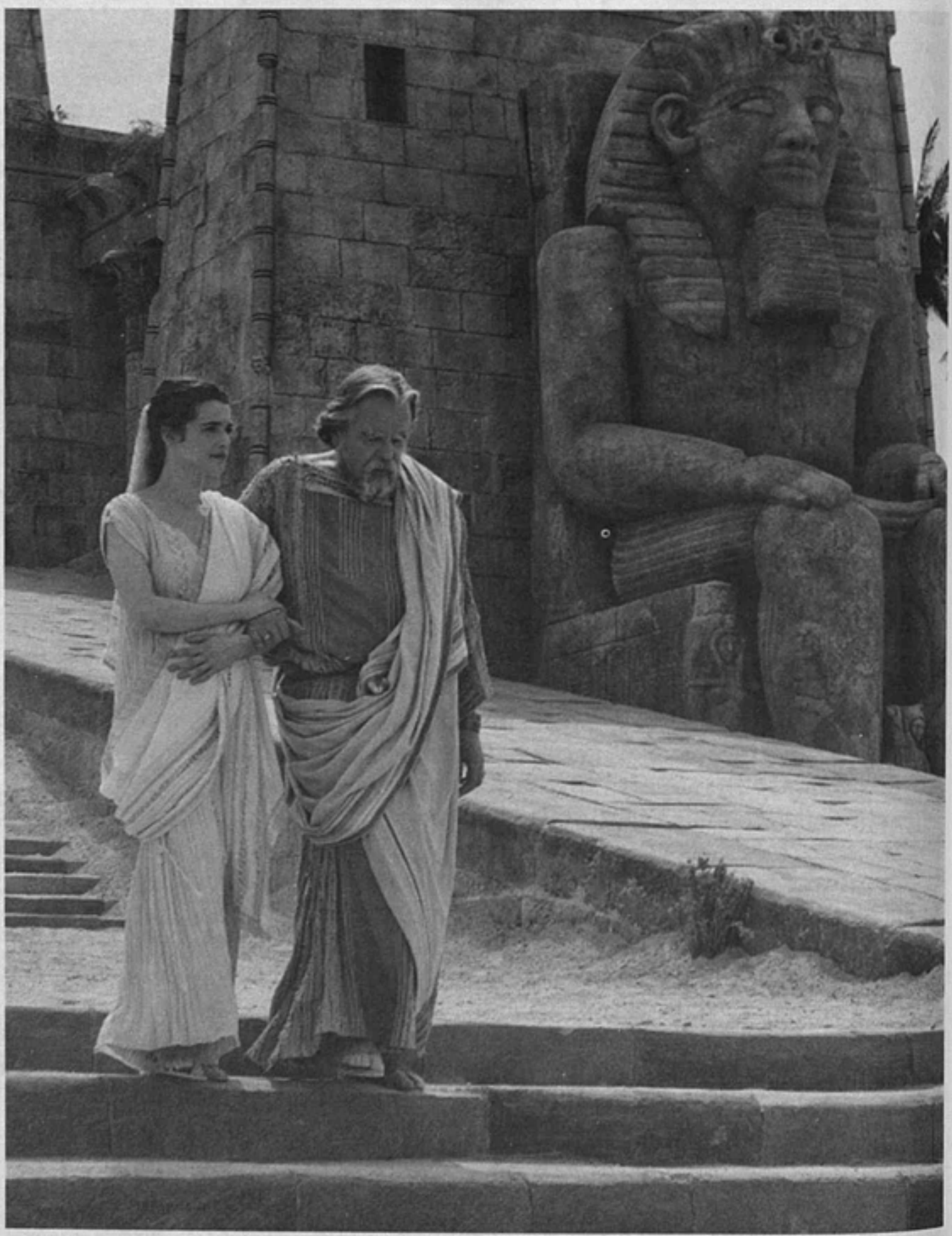
пени присутствовало во многих картинах Каннского фестиваля. Вне зависимости от секции и художественных достоинств.

В этом году Канн стал суммой религиозных исканий цивилизованного человека, которого, по определению Терри Иглтона, раздирает противоречие между необходимостью верить и хронической невозможностью верить. Человека цивилизованного — безотносительно этноса и географии: кино без цивилизации не бывает, агностицизма — тоже.

Достаточно открыть каталог — он кажется списком фресок ренессансной капеллы. «Пророк». «Ад Анри-Жоржа Клузо». «Затащи меня в ад». «Самсон и Далила». «Мать». «Вверх». «Антихрист». (Справедливости ради — и «Лицо» Цай Минляна имеет отношение к мифу о Саломее, а главный герой фильма Гаспара Ноэ «Войди в пустоту» — бессмертная душа, отделившаяся от тела.)

Слишком человеческое

В классификации Ричарда Докинза, автора книги «Бог как иллюзия», существует шесть степеней неверия/веры с агностиками посередине и убежденными теистами/атеистами по краям. Первая категория густонаселена, послед-



«Агора», режиссер Алехандро Аменабар

няя введена скорее для симметрии: количество стопроцентно неверующих вряд ли велико. Тем не менее у них теперь есть свой кинематографический манифест — показанная вне конкурса «Агора» Алехандро Аменабара, который несколько лет назад снял в католической Испании «Море внутри», картину о борьбе человека за право распоряжаться собственной смертью (задним числом понимаешь, какой победой прогресса было присуждение ему «Оскара» за лучший иностранный фильм).

Антиклерикальный гуманистический манифест у Аменабара принимает форму пеплума, неожиданную только на первый взгляд, — текущая повестка дня проецируется в IV век нашей эры, и противостояние рационального и иррационального (с неизбежной победой последнего) представляется постоянным конфликтом, который возникает на всех этапах человеческой истории. Гипатия (Рейчел Уэйц), дочь последнего директора Александрийской библиотеки, блестящий астроном и философ, погружена в свои (во многом революционные) исследования и не замечает, что христианские проповедники массово обращают рабов и готовятся выхватить власть из рук слабеющего римского наместника. В «варварской» Александрии ее защищало как минимум аристократическое происхождение, как максимум — научный авторитет. В лоне новой авраамической религии слишком независимую женщину защитить не может ничто. Она погибает (акт милосердия) от рук влюбленного в нее юноши-раба (в реальности было еще хуже).

Трудно представить себе другой жанровый фильм с бюджетом в 73 миллиона долларов, в котором крамольные (по нынешним фундаменталистским временам) мысли проговаривались бы настолько четко. Ранние христиане, вопреки комплиментарной традиции, здесь показаны как дикая орда под предводительством кровожадного фанатика (параллели с современными представлениями об исламе очевидны; прошлое отражается в настоящем). Здесь бескомпромиссно заявляется, что победа новой религии привела к сознательному уничтожению достижений античности (что чистая правда). Здесь однозначно положительный персонаж декларативно противопоставляет веру разуму. Здесь уничтожение Александрийской библиотеки становится метафорой неизбежного личного поражения интеллектуала и атеиста в схватке с обскурантизмом (за право думать приходится платить головой). Но посмертная слава Гипатии превращается здесь в символ вечной победы интеллекта над мраком (из финальных титров следует, что человечество, отброшенное в научных исследованиях далеко назад, спустя много веков все-таки наверстало упущенное).

Увы, «Агора» стала еще одним поражением разума — предельно внятный месседж вряд ли будет услышан, так как фильм слишком уязвим именно с кинематографической точки зрения. Аменабар никогда прежде не снимал масштабные исторические картины, и эта (особенно поначалу) смотрится как беззастенчивая вампука. Требуются терпение, большая заинтересованность в предмете и серьезное уважение к сути высказывания, чтобы преодолеть недоверие к ходульным персонажам и слабым психологическим мотивировкам (так, переход влюбленного раба в лагерь христиан не обусловлен ничем, кроме нашего формального согласия с тем обстоятельством, что позднеантичный раб *должен* стать христианином). Как и жизнь Гипатии, «Агора» Аменабара представляется благородным и назидательным провалом. Плетью обуха не перешибешь.

Чисто человеческое

Тот же Клинтон Ричард Докинз, выдающийся неодарвинист, рассуждая о причинах возникновения веры, приводит в качестве основной гипотезу о том, что религия — побочный продукт другого необходимого для выживания психологического феномена. По его версии, эволюционный успех именно нашего вида в большой степени зависит от накопления и передачи опыта из поколения в поколение. У ребенка, который запрограммирован на бескомпромис-

«Клык», режиссер Йоргос Лантимос

сное доверие к словам взрослых, больше шансов самому дожить до зрелости – в противном случае он засунет палец в розетку. Обратная сторона явления – легковерие, неизбежный побочный эффект — заражение ментальными вирусами, вредными мемами, к которым Докинз (собственно, автор понятия и термина «мем») причисляет религию. Блестящей иллюстрацией именно этой гипотезы представляется победившая в Каннском «Особом взгляде» картина «Клык» греческого режиссера Йоргоса Лантимоса, которая отчасти (и скорее всего невольно) пародирует фильм «Таинственный лес» («Деревня») М. Найта Шьямалана.

Фильм Лантимоса — притча о семье, в которой трое великовозрастных детей пожизненно заперты родителями на уединенной вилле и имеют крайне причудливые, внушенные старшими, представления о мире. Один из догматов веры (он каждый вечер хором повторяется за семейной трапезой) гласит, что ребенок имеет право выйти за ворота только после того, как у него выпадет клык. Когда клык вырастет вновь, он получит право водить машину.

Выходить нельзя, потому что вокруг враждебная среда (см. «Таинственный лес»), и только собственная микросекта может обеспечить безопасность. Любая информация, проникающая извне, при помощи абсурдных умозаключений встраивается в безумную концепцию, подобно тому как научные открытия, пусть и нехотя, абсорбируются религиозным сознанием. Интересно, что отец (единственный, кто выезжает за территорию) часто реагирует ситуационно, создает канон под воздействием обстоятельств. Так, случайно попавшая на территорию кошка объявляется смертельно опасным хищником (что, в свою очередь, приводит к тому, что одна из дочерей именно на кошку сваливает ответственность за акты собственного насилия).

В «Клыке» патриархальная религия зарождается на наших глазах, как в лабораторной пробирке, это литота, которая превращает фрейдовский «невроз человечества» в невроз отдельного человека. Лантимос жестоко насмехается над «верую, ибо абсурдно», и здесь, в отличие от «Агоры», мы имеем дело с явной кинематографической удачей (приз «Особого взгляда» не бог весь что, но и его вручение — симптоматично).

Узурпация бога

Режиссер — эвфемизм бога. И, провозгласив себя на каннской пресс-конференции первым, Ларс фон Триер явно претендует на то, чтобы быть единствен-

ным. По многим (обозначенным в фильмах и интервью) признакам, он, скорее всего, атеист. И «Антихрист» похож на попытку узурпировать место, которое не бывает пусто.

Его фильм «Самый главный босс» был офисной комедией об отсутствующем боге. Существует мнение, что его новая работа — это ненаписанная глава «Откровения» Иоанна Богослова. Версия экстравагантная, но по сути верная — фон Триер приехал на Круазетт как самопровозглашенный автор священного текста. По структуре «Антихрист» — во многом инверсия первых глав «Бытия», жизнь Адама и Евы на обратной перемотке. Те были сотворены, вкусили запретный плод, покинули рай, познали друг друга и родили детей. Эти, познавая друг друга, потеряли ребенка и вернулись сначала в «Рай», а потом — в состояние первобытного хаоса. В этом смысле знаменитый пролог «Антихриста» рифмуется с общепризнанной эротичностью отдельных пассажей Ветхого Завета (заметим в скобках, что тело, в силу закона самосохранения, всегда как минимум агностик, каким бы атеистом ни была голова). Природа вокруг тоже подчеркнуто первобытная.

Много слов было написано о том, кого именно фон Триер считает (считает ли?) Антихристом, но в данном контексте интереснее то, что трюк с названием удался в гораздо большей степени, чем сам фильм. Слово, звучащее, как удар копытца, выигрышно смотрится в газетных заголовках. Называйся картина по-другому, она и воспринята была бы иначе. Как минимум с меньшим ажиотажем (еще один нюанс секуляризации — каждому охота проинтерпретировать священный текст, псевдосвященный — еще лучше). Ад в искусстве всегда убедительнее рая (возможно, единственное исключение — «Аллегория хорошего и дурного правления» Амброджо Лоренцетти в сиенском Палаццо Публико); в реальной жизни легко не принимать Бога всерьез, но попробуй-ка не бояться черта (отсюда — поджанр религиозного ужастика). И Антихрист (невзирая на Ницше) — одно из последних страшноватых табу постхристианской цивилизации. Создатели «Омена» в 1976 году не решились назвать фильм по имени главного персонажа — в современных DVD-переизданиях оно уже фигурирует на правах расширительного. Очевидно, что Антихриста скоро постигнет окончательное растабуирование, участь числа «тринадцать» — и для фон Триера он стал все еще действенной, но уже безопасной провокацией.

Христианский гуманизм

Итак, в просвещенном XX веке религия, ненадолго отступив в маргиналии, стала великолепным поставщиком клише для жанрового кино. Именно с этой традицией заигрывает Ларс фон Триер, объявляющий, что «Антихрист» — это хоррор (но с фигой в кармане). Гораздо более серьезно к связке рели-

«Антихрист», режиссер Ларс фон Триер

«Жажда», режиссер Пак Чхан Ук

гиозных символов, содержательных вопросов и требований жанра относится Пак Чхан Ук. Его «Жажда», хорошо принятая критикой и жюри, — палимпсест из ключевых философских и моральных проблем. Это копродукция с Focus Features International, и создатели гордятся тем, что сняли первый корейский фильм, не эксплуатирующий «ориентальный колорит», но касающийся напрямую универсальных, общечеловеческих тем. Важно помнить о том, что во второй половине XX века Южная Корея была форпостом Запада в борьбе с коммунизмом, получив условия для ускоренного роста и интеграции в мировое сообщество, но на правах новичка, по недостаточной глубине исторической перспективы. Конференция католических епископов Кореи приводит данные о том, что в последние несколько лет католическое население этой страны увеличивается почти на три процента в год (при естественном приросте в 0,8 процента). На каннской пресс-конференции Пак Чхан Ук говорил о том, что сделал героя (в первоисточнике — «Терезе Ракен» Золя – этот любовник-убийца всего лишь развращенный чиновник) католическим священником именно потому, что ему нужен был представитель априорно непогрешимой профессии. Для западного человека сан не обязательно является синонимом чистоты. Кажется, для Южной Кореи это пока не совсем так. Возможно, именно эти обстоятельства повлияли на то, что фильм Пак Чхан Ука стал тем, чем он стал — странным вампирским ужастиком, в котором христианская религия присутствует не в виде аксессуара, но в качестве легитимной моральной основы.

Бога, тем не менее, нет и в мире «Жажды» — герой (как Ларс фон Триер, но не по доброй воле) вынужден брать на себя его обязанности и полномочия. Вампир — еще один эвфемизм того же самого. Только он решает — убить своим укусом или сотворить существо, обреченное на новые убийства.

Если Ларс фон Триер инверсирует Ветхий Завет, то Пак Чхан Ук тяготеет к «Новому». Священник, намеренно заражаясь неизученным вирусом, приносит искупительную жертву и воскресает после переливания плазмы таинственного происхождения уже как лжесвятой. Католический контекст невозможно игнорировать. Что бы ни делал главный герой, он все время натыкается на чувство вины (не желая убивать других, он принимает решение убить себя, а это тоже смертный грех — вот сложный моральный парадокс). Женщина, которая не сопротивляется своей вампирской сути (к вопросу о триеровских ведьмах), тут является разрушительным началом.

Отказавшись от обычных для жанра деталей (вроде распятий), Пак Чхан

Ук придумывает собственные, подходящие к контексту, но вряд ли имеющие серьезную смысловую нагрузку. Так, таинственный вирус называется Emmanuel — «с нами Бог» в переводе с иврита и еще имя создателя категорического императива; но в целом это просто забавный штрих. Гораздо важнее, что инспирацией для музыкальной темы фильма становится кантата Баха № 82 — мольба о смерти, об избавлении из плена плоти, в которой мир представляется юдолью печали, а Спаситель — единственным средством утоления жажды. Характерно, что пресс-релиз картины утверждает: кантата, которую главный герой слушает перед смертью, — символ сомнительной западной предрасположенности к рационализму. Это в некотором смысле вызов и повод для подозрений: чем дальше от Круазетт, тем сильнее и искреннее религиозный импульс.

Эту догадку во многом подтверждает «Царь» Павла Лунгина, который в классификации Докинза занял бы место на строго противоположном от «Агоры» полюсе. Оба фильма показали в Канне в один день, и этот факт — косвенное подтверждение того, что религиозно-атеистический сюжет (даже если он возник случайно) был отрефлексирован организаторами фестиваля.

Раб божий

Как и «Агора», «Царь» — манифест в форме исторического полотна. И смысл режиссерского послания тут тоже гораздо более внятен, чем способ его донесения. Но в данном случае нас интересуют именно отдельные аспекты проблематики. Ни предопределение и индивидуальный выбор человека (как у Пак Чхан Ука), ни игры в бога (как в случае Ларса фон Триера) не занимают Павла Лунгина, нашего регулярного эмиссара на Круазетт. Мир «Царя» — это стихия иррациональной народной веры, параноидальная вера самодержца и дисциплинирующая вера митрополита Филиппа. Если в «Агоре» с необузданной стихией борется разум, то в российской картине «плохому» иррационализму противопоставлен «хороший», православный и институализированный. Пока западные агностики и полуагностики разбираются, как им жить в мире без Бога, мы эксгумируем уваровскую триаду почти двухсотлетней давности и выясняем, как бы нам лучше, правильнее поверить. В Канне перекос оказался явно не в сторону теистов, и «Царь» помог не нарушить симметрию.

P.S. Истинное бессмертие

Гораздо более изящно и без лишней мегаломании бога в Канне сыграл Терри Гиллиам, совершивший чудо воскрешения. Главную роль в «Воображариуме Доктора Парнаса» исполнил уже полтора года как умерший Хит Леджер, но здесь он жив, и язык не повернется назвать этот фильм надгробным памятником. Так Канн утверждает: как минимум одна истинная и безусловная религия есть, и религия эта — кино. Немного пафосно, но совершенно справедливо именно для этого фестиваля.

ХАННА ПАТТЕРСОН, НАТАН ФЛЕТЧЕР

(Не) свобода выбора

«Полет красного шара», режиссер Хоу Сяосень

Недавние изменения в британской системе кинопроката заставляют предположить, что работы многих выдающихся режиссеров никогда не попадут на экраны британских кинотеатров. Авторы статьи провели исследование современного рынка дистрибьюции с целью выяснить, есть ли будущее у фильмов, не подходящих под определение «мейнстрим», и проанализировать ситуацию на современном кинорынке.

Внедрение цифровых технологий повлекло за собой массу важных перемен. В частности, зритель получил небывалую свободу выбора — он сам решает как, где и когда смотреть кино. Вариантов масса: кинотеатры, DVD, видео на заказ, онлайн-версии фильмов и даже версии для мобильных телефонов. Рынки дистрибьюции и кинопроката должны развиваться и на всех уровнях приспосабливаться к новшествам. Так что же нам предстоит увидеть в кинотеатрах Великобритании в ближайшие два года? И, главное, как мы это увидим? Есть ли шансы выжить у «специализированного» кино, артхауса, независимого авторского и зарубежного кино? Смогут ли они пробиться на широкий экран и сосуществовать со студийным мейнстримом?

«Специализированное» кино, по определению Британского кинематографического совета, «не вписывается в рамки мейнстрима и не является чисто коммерческим продуктом». Стоит упомянуть несколько фильмов этой категории, вышедших на экраны за последний год. Это «Клуб Honeydripper» Джона Сейлса, «Мы вместе» (документальная картина о приюте для сирот

в Южной Африке), «Полет красного шара» Хоу Сяосеня, а также «Искупление» Джо Райта. Последний определенно можно причислить и к мейнстриму, однако Питер Бакингем, директор Британского кинематографического совета по дистрибьюции и прокату, утверждает: «Все зависит от того, где вы находитесь. В городке Уэйкфилд «Искупление» будет воспринято как артхаус, а в Лондоне его сразу заклеймят как мейнстрим».

Формирование репертуара

Кто решает, какие фильмы стоит показывать в кинотеатрах?

В Великобритании насчитывается около 650 кинотеатров, общее число широких экранов — 3300. Но кто определяет их репертуар? Крупные сетевые кинотеатры, такие как Odeon, Vue, Cineworld, а также региональные сети Apollo Cinemas, Showcase Cinemas, Reeltime, Omniplex, Northern Morris, Hollywood Cinemas, Caledonian Cinemas и Silverscreen Cinemas, самостоятельно составляют программы кинопоказов, выбирая коммерчески успешные фильмы, которые могут принести наибольшую прибыль. Некоторые независимые кинотеатры, например Manchester Cornerhouse, Sheffield Showroom, Barbican и лондонский ICA (Institute of Contemporary Arts) устанавливают собственную политику составления кинопрограмм. Киноцентр Британского киноинститута BFI Southbank в Лондоне существует, в основном, за счет своей постоянной аудитории. Однако Джефф Эндрю, руководитель отдела кинопроката, подчеркивает, что основная миссия кинотеатра в том, чтобы «познакомить широкую аудиторию с выдающимися произведениями киноискусства, которые, по нашему мнению, имеют высокое художественное и культурное значение, а также дать людям возможность увидеть большее количество фильмов». Наряду с ретроспективами Вима Вендерса и Цзя Чжанкэ в Киноцентре проходят показы многих лент из архива Киноинститута, а также премьеры некоторых новых картин.

Национальная организация Independent Cinema Office, финансируемая государством, в настоящее время формирует репертуар семнадцати кинотеатров. Директор ICO Катарина Де Форж видит основную задачу организации в том, чтобы «расширить аудиторию артхауса и увеличить репертуар кинотеатров, демонстрирующих независимое кино. Наша сила и одновременно слабость — отсутствие финансовых средств. Но мы не стремимся получать прибыль, нам нужно лишь покрывать необходимые расходы». Организация также составляет тематические программы кинопоказов. В частности, недавно в рамках проекта Essentials была выпущена программа под названием Essentials: Dreams, в которую вошли картины Валериана Боровчика, Майи Дерен и Яна Шванкмайера. Марк Косгроув, руководитель отдела кинопроката культурного центра Bristol Watershed, так объясняет свое сотрудничество с ICO: «У нас похожая философия. Наши организации занимаются бизнесом в культурных, а не в коммерческих целях».

В число артхаусных кинотеатров входят Screen Cinemas (располагает семью кинозалами), Curzon Cinemas (пять залов в Лондоне, а также сеть кинотеатров Artificial Eye) и Picturehouse Cinemas (восемнадцать залов, принадлежащих компании City Screen). City Screen также занимается дистрибьюцией фильмов примерно в тридцати кинотеатрах, среди которых Hyde Park в Лидсе, Dukes в Ланкастере, Tyneside Cinema в Ньюкасле и пять кинотеатров сети Curzon. Директор по дистрибьюции Клер Биннс заявляет, что ее основная задача — «убедиться, что кинотеатры успешно осуществляют прокат и демонстрируют фильмы, которые мы распространяем по заказу. В основном это артхаус, однако мы не можем игнорировать бюджет кинотеатров, поэтому должны предоставлять в прокат и коммерчески успешные картины». Для небольших кинотеатров высокая покупательная способность компании City Screen является несомненным преимуществом. Пол Хомер, управляющий кинотеатра Phoenix в районе Ист-Финчли в Лондоне, старейшего специализированного кинотеатра Вели-

кобритании, отмечает: «Наше сотрудничество с компанией City Screen можно назвать симбиозом. Благодаря ей мы можем получить любые фильмы в любое время. В свою очередь мы являемся выгодным клиентом, поскольку наш кинотеатр широко известен и мы специализируемся на артхаусе».

Но справедливо ли, что репертуар столь многочисленных кинотеатров формируется буквально несколькими людьми?

Безусловно, некоторые дистрибьюторы отмечают, что их продукция доходит до специализированных кинотеатров менее успешно, чем раньше. Том

«Искупление», режиссер Джо Райт

Абел, директор кинотеатра Peccadillo Pictures, заявляет: «Рынок артхауса сегодня построен по голливудской модели, поэтому мелким дистрибьюторам становится все сложнее распространять фильмы в соответствующих кинотеатрах. Сегодня большую часть картин распространяет компания City Screen, причем о многих кинотеатрах репертуар абсолютно идентичен. Это свидетельствует о том, что мы практически лишены возможности выбора, точнее, он стал очень узким. Очень трудно найти кинозалы для проката наших фильмов, когда на всех экранах города идет «Леди Чаттерлей».

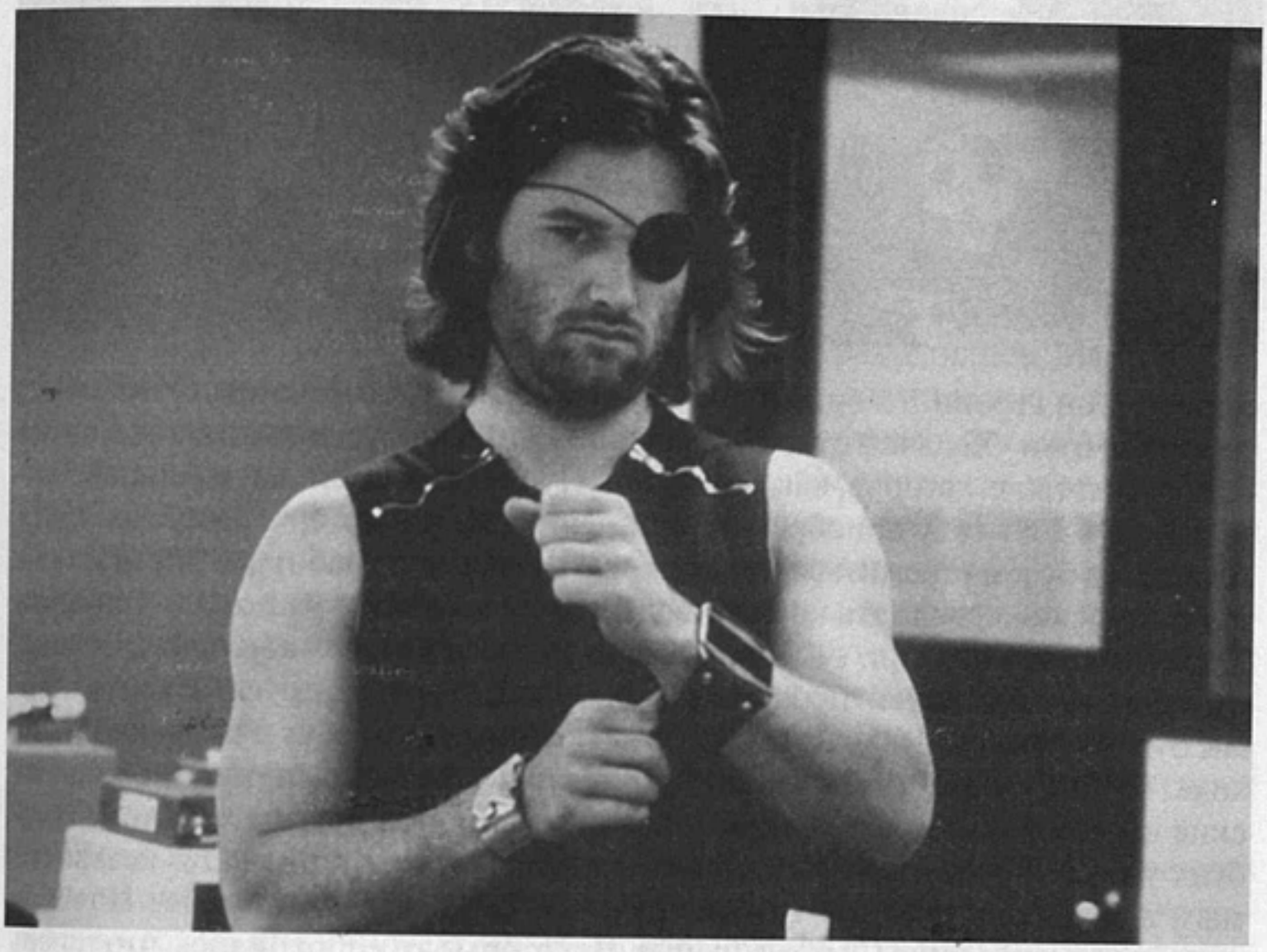
Клер Биннс утверждает, что прокат определенных картин всегда полностью согласован с требованиями кинотеатров, сотрудничающих с компанией. «Никто не утверждает, что тот или иной фильм должен попасть на все экраны. Возможно, меня сочтут циничной и слишком расчетливой, но я всегда в первую очередь стремлюсь предоставить зрителю широкий выбор. Например, я организовала прокат картины «Великое молчание». Я знаю, что многие выдающиеся артхаусные картины не нуждаются в моей помощи, но я также знаю, что если ничего не предпринять, множество кинотеатров предпочтет показывать только хиты вроде «Джуно».

Дистрибьюторы

Можно ли остановить тенденцию к переходу в мейнстрим?

В 2007 году на экраны Великобритании вышло 525 картин, больше, чем в остальных странах Европы. Практически столько же фильмов выходит ежегодно в США. Кейт Джерова, руководитель отдела дистрибьюции в компании Soda Pictures, отмечает: «Главным фактором, влияющим на нашу работу,

является возросшая конкуренция, в результате которой мы не можем выпустить фильм в том количестве кинозалов, какое было доступно пять лет назад». В 1980-е один и тот же фильм мог идти в кинотеатре около полугода, а сегодня картины сходят с экрана уже через несколько недель. Марк Бейти, председатель Ассоциации кинодистрибьюторов, поддерживает это мнение: «Основная задача не столько в том, чтобы выпустить независимый фильм на экраны, сколько в том, чтобы он занял достойное место в репертуаре кинотеатра и продержался в прокате достаточно долго. Фильм станет популярным,



«Побег из Нью-Йорка», режиссер Джон Карпентер

если его успеет оценить определенная аудитория, а для этого его должно посмотреть большое число зрителей».

Влияет ли такой дефицит экранного пространства на фильмы, которые отбирают для показа дистрибьюторы? Хэмиш Макэлпайн, финансовый директор компании Tartan Films, заявляет, что по-прежнему уделяет большое внимание разнообразию на экране, отбирая как необычные и очень специфические фильмы, так и коммерчески успешные картины и блокбастеры. Тем не менее Макэлпайн признает, что в последние годы Tartan выпускает все меньше низкобюджетных картин и работ неизвестных авторов. Крупная компания Optimum Releasing, специализирующаяся на независимом кино, в 2006 году перешла под контроль компании StudioCanal, что позволило ей выйти на более высокий уровень и работать с крупнобюджетными картинами таких авторов, как Стивен Содерберг, а также с коммерчески выгодными лентами вроде «Пусть это случится» и «Побег из Нью-Йорка».

Компания Dogwoof была основана пять лет назад, главным направлением ее деятельности было зарубежное кино, которое демонстрировалось с субтитрами. Однако директор по продажам и закупкам Анна Годас отмечает, что «компания постепенно переходит к работе с англоязычной продукцией». Soda Pictures по-прежнему стремится работать с определенными категориями фильмов, однако шаткое финансовое положение вынуждает ее все чаще приобретать качественную продукцию, которая обеспечит гарантированную высокую прибыль. Французский анимационный фильм «Азур и Азмар» компания дублировала на английский, в результате чего лента оказалась доступна широкой аудитории и стала более популярной в прокате, чем все предыдущие работы компании. Optimum Releasing выпустила «Персеполис» в дуб-

«Персеполис», режиссеры Винсент Паронно, Марианн Сатрапи

лированной версии и в оригинале с субтитрами, как и фильмы «Унесенные призраками» и «Ходячий замок». Компанию Artificial Eye, выпустившую в прокат работы таких авторов, как Бела Тарр, Нури Билге Джейлан и Андрей Тарковский, в 2006 году приобрели Филип Нэчбулл и Роджер Уингейт. «Безусловно, мы будем стремиться поддерживать успешную работу Artificial Eye на высоком уровне, ведь эта компания действует на рынке уже около тридцати лет, — заявил Нэчбулл. — Однако мы пытаемся вести стабильный бизнес, а потому должны ориентироваться на прибыль. Наряду с другими картинами мы будем приобретать одну-две работы, которые принесут нам высокий доход». Тем не менее, чтобы сохранить статус и имидж компании, коммерческие картины будут распространяться отдельно, под другим лейблом. Нэчбулл убежден, что «сегодня система кинопроката изменилась и независимым дистрибьюторам все труднее работать». Отметим, что ранее Нэчбулл приобрел и компанию Curzon Cinemas. Некоторые забеспокоились, что теперь кинотеатры сети Curzon будут демонстрировать лишь фильмы, выпущенные Artificial Eye, но Нэчбулл подчеркнул, что репертуар, заказанный Artificial Eye, составит лишь 15 процентов от общего репертуара, поскольку никто не сможет избежать общей конкуренции.

Киноцентр Британского киноинститута тем временем продолжает работать с такими фильмами, как, например, «Натюрморт» и «Томление», на которые другие кинотеатры смотрят с опаской. Роберт Бисон и Пэм Энгел, много лет возглавлявшие компанию Artificial Eye, объявили о запуске проекта New Wave Films, в рамках которого в Великобритании был выпущен фильм братьев Дарденн «Молчание Лорны». Робин Грбич, глава новой дистрибьюторской компании Trinity, организовал выход фильма «Импорт-экспорт» в Великобритании. «Прокат картины «Импорт-экспорт» оказался для меня не менее тяжелым процессом, чем сами съемки, — заявил он. — Ульрих Зайдль потратил на эту картину много сил, и, думаю, мы потратили не меньше. Но фильм оправдывает все наши усилия — подобные работы оказывают на людей очень глубокое воздействие. Именно это поддерживает режиссеров и дистрибьюторов, придает им силы».

Однако далеко не все настроены так оптимистично и преданы своему делу. Джастин Марсиано, исполнительный директор дистрибьюторской компании Revolver, подчеркивает, что «кинотеатры сталкиваются с финансовыми проблемами, а потому предпочитают демонстрировать коммерчески успешные картины. При этом вовсе не обязательно отбирать посредственные картины. Но важно, чтобы фильм мог принести хорошую прибыль. Если говорить о независимом кино, то предпочтение будет отдаваться таким картинам, как, например, «Не говори никому», которые не пострадают от про-

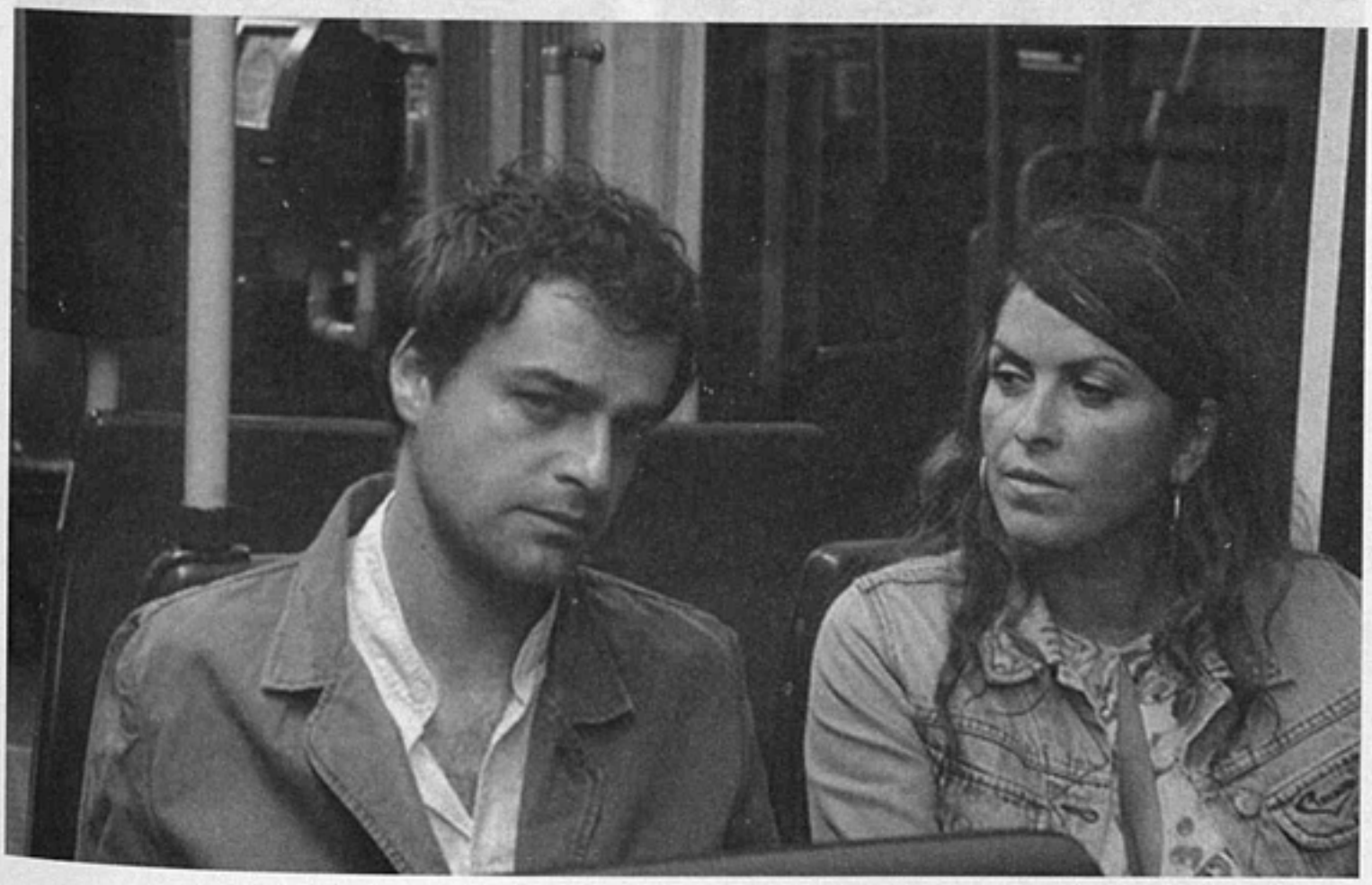
ката в больших мультиплексах». Поддерживает это мнение и представитель компании Optimum Releasing Уилл Кларк: «Прокатчики хотят заполучить блокбастеры и скандальные картины, и мы должны учитывать их интересы. Артхаус в его традиционном понимании ушел в прошлое, и это печально. Сегодня зрители считают артхаусом «Дневники мотоциклиста» и «Лабиринт Фавна».

Цифровые экраны. Современные средства кинопроката

Картины Вальтера Саллема и Гильермо дель Торо, имевшие коммерческий успех, — яркий пример кинопродукции, продвижением которой занимаются участники проекта Digital Screen Network Британского Совета по кинематографии. Цель программы, запущенной в 2005 году, состояла в том, чтобы оборудовать 240 залов в 210 кинотеатрах современной цифровой техникой. В программе участвовали как мультиплексы, так и независимые кинотеатры. В свою очередь, кинотеатры должны были обеспечить показ определенного числа специально отобранных фильмов.

Мнения дистрибьюторов и кинопрокатчиков разделились. Марк Бейти, член Ассоциации кинодистрибьюторов, настроен скептически: «Это своеобразный вызов, проявление зависти к Европе. Несомненно, это смелый, решительный, даже рискованный шаг». А Ник Варли, представитель компании Park Circus, которая занимается прокатом киноклассики, воспринял нововведение как высший дар. «Такие картины, как «Леди исчезает», «Все о Еве», «Это чудесная жизнь», раньше могли выйти лишь в немногих кинотеатрах. Несколько копий переходили бы из одного кинотеатра в другой, в некоторых городах эти фильмы шли бы всего пару дней. А благодаря новым цифровым системам кинопоказа мы можем выпустить картину Капры «Это чудесная жизнь» одновременно более чем в ста залах. Отклики прессы и реклама также играют нам на руку».

Компания City Screen воспользовались новой технологией, чтобы через спутниковую связь организовать интерактивную беседу зрителей с режиссерами в нескольких кинотеатрах. Но представители большей части независимых кинотеатров убеждены в том, что максимального эффекта можно будет достичь лишь при условии, что цифровые проекторы появятся во всех залах. В настоящее время цифровая техника применяется лишь в самых больших кинозалах, в которых демонстрируются популярные фильмы, привлекающие широкую аудиторию. В малых залах, где идут артхаусные картины, по-прежнему используются традиционные проекторы. Не имея цифровых технологий



«На краю рая», режиссер Фатих Акин

во всех без исключения залах, кинотеатры не могут оптимально согласовывать репертуар с требованиями аудитории.

Британский Совет по кинематографии также обеспечивает работу фонда Prints and Advertising Fund (фонд P&A), годовой бюджет которого составляет 4 миллиона фунтов. Этот фонд предоставляет поддержку в распространении и продвижении «специализированной» кинопродукции. Но Марк Бейти убежден: чтобы повысить интерес публики к артхаусу, нужны значительно большие средства. Как правило, дистрибьюторы получают на продвижение фильма не более 5 тысяч фунтов, в то время как фонд P&A готов предоставлять финансирование в размере до 200 тысяч фунтов. Принятие решения о финансировании зависит от двух главных факторов. Необходимо определить, способен ли фильм собрать достаточную аудиторию и понравится ли он зрителю вообще. Питер Бакингем сделал ставку на такие картины, как «Вожделение», «Приют», «Персеполис», «Контроль», «Фальшивомонетчики», «Жизнь в розовом цвете» и «Не говори никому», однако пренебрег картиной «4 месяца, 3 недели и 2 дня», поскольку счел ее «слишком неформатной».

Правила кинопроката. Как кинотеатрам удержать аудиторию?

Безусловно, кино сегодня можно посмотреть не только в кинотеатре. Недавно компания Artificial Eye запустила в прокат «На краю рая» Фатиха Акина, использовав систему «двойного проката». Фильм выйдет на экраны кинотеатров Curzon и City Screen, а также будет доступен постоянным пользователям портала Sky.com. Сегодня постоянными пользователями портала Sky.com являются пять с половиной миллионов человек. Под брендом Sky также выходит журнал о кино с самым большим тиражом в стране. Нет сомнений, это очень мощный инструмент маркетинга. И кинотеатры всерьез обеспокоены тем, что промежуток времени между премьерой фильма в кинотеатрах и его выходом на других источниках становится все короче.

По словам Фила Клэппа, исполнительного директора Ассоциации кинопрокатчиков, «прокатчики стараются сделать все, чтобы предотвратить сокращение этого промежуточного периода. Строго определенный период проката фильма в кинотеатрах обеспечивает максимальную выгоду и поддерживает стабильность всей системы кинопроката». Однако Нэчбулл уверен, что принял правильное решение, выпустив «На краю рая» в двойной прокат. «Я хочу показать, что общественный и частный (домашний) кинопоказ становятся синонимичными понятиями. У многих людей нет возможности посещать местные независимые кинотеатры, а дома они могут смотреть кино, используя современные широкоэкранные телевизоры».

Большая часть «специализированных» фильмов приносит наибольшую прибыль уже после проката в кинотеатрах. Например, сборы компании Tartan от кинопроката составили лишь десятую долю прибыли, полученной от продажи DVD. Компания Optimum выпустила на DVD фильм «Лабиринт Фавна», и за год было продано около 650 тысяч копий. Однако немалую роль в этом сыграл успех фильма в кинотеатрах, а также многочисленные рецензии и награды. Марк Бейти убежден, что существуют веские экономические и культурные причины для выпуска фильмов в первую очередь на широкий экран. «Кинотеатр — это витрина киноиндустрии. Без традиционного кинопроката труднее будет привлечь внимание зрителей к той или иной картине». Многие профессионалы в области киноиндустрии видят главный аргумент в том, что выход фильма на большой экран — прежде всего знак качества, а не просто часть рекламной кампании, приуроченной к выпуску на DVD.

Несмотря на то что благодаря DVD многие артхаусные фильмы стали доступны для домашнего просмотра, они по-прежнему выходят на экраны в рамках таких фестивалей, как Viva! в Манчестере, Spanish Film Festival, International Documentary Festival в Шеффилде и International Film Festival в Эдинбурге.

«Фальшивомонетчики», режиссер Штефан Рузовицки

Сандра Хеброн, креативный директор фестиваля Times BFI London Film Festival, отмечает: «Мы стараемся выпускать фестивальное кино в самых известных кинотеатрах, чтобы привлечь внимание широкой аудитории».

Однако для того, чтобы предоставить зрителю более широкий выбор, отношения между дистрибьюторами и прокатчиками должны стать более гибкими. «Мы должны внести изменения в существующую систему кинопроката, нарушив привычную схему — 28 показов в неделю, — заявляет Клер Биннс. — Но убедить дистрибьюторов пойти нам навстречу очень непросто».

Во время написания данной статьи в кинотеатре Curzon Soho в Лондоне, где в основном демонстрируются артхаус и независимое кино, шли «Джуно», «Нефть» и «Старикам тут не место». Те же фильмы были в репертуаре кинотеатра Cineworld, что находится на той же улице, буквально в трех шагах от Curzon Soho. В расположенном неподалеку Odeon Covent Garden, шли все те же фильмы. Возникает вопрос: не лучше ли расширить репертуар кинотеатра, хотя бы и сократив частоту сеансов?

Лиз Розентал — руководитель проекта Power to the Pixel, проходящего в рамках Лондонского кинофестиваля. Цель проекта — объединить людей, разрабатывающих новые методы продвижения независимого кино. Розентал считает, что традиционная схема, предусматривающая 28 показов в неделю, уходит в прошлое. В скором будущем основой кинодистрибьюции станет широкое распространение фильмов через различные источники. Сейчас права на распространение кинопродукции предоставляются лишь избранным компаниям и на довольно длительный срок.

Сегодня все заинтересованные стороны пребывают в ожидании, пока не станет ясен положительный или отрицательный результат внедрения цифровых технологий в систему кинопоказа на всех уровнях. По словам представителя компании Soda Pictures, «мир, где любой фильм доступен в любом формате, будет прекрасен. Но его время еще не пришло. Сегодня мы находимся в ситуации, которая напоминает мне ожидание автобуса ночью на остановке: неизвестно, когда он придет и придет ли вообще. И, возможно, стоит плюнуть на него и пойти домой пешком».

Sight & Sound, 2008, April

Перевод с английского Елены Паисовой

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Мышеловка

Мышеловка — спектакль, в иносказательной форме уличающий кого-либо в свершенном преступлении.

1

В банк, где будущий литератор О'Генри служил кассиром, нагрянула ревизия — его обвинили в растрате, он бежал, но вскоре вернулся и попал в тюрьму, где и провел три с половиной года. Факт этого тюремного заключения не слишком известен широкой публике, но именно вокруг него строится действие фильма Льва Кулешова «Великий утешитель» (1933). Легко вообразить, как пожимали плечами его немногочисленные зрители: зачем, мол, все это вообще снимали? Если для обличения «их нравов», то можно найти случаи похлеще и похарактернее.

Есть в этом фильме какая-то загадка. Он давно считается классическим, однако вызванное им недоумение не развеялось до сих пор, и без оговорок о нем, кажется, вообще не отзываются.

«...Авторам не удалось достичь [...] равновесия всех составляющих сложной картины, в которой реалистические приемы, переходящие порой в грубую павильонную съемку, соседствовали с тонкой изобретательной стилизацией. Многое [...] не удалось реализовать из-за звука, поскольку актеры мастерской Кулешова, в том числе и великая Александра Хохлова [...], чувствовали себя статичными и беспомощными перед новой аппаратурой. [...] «Старый» монтажный кинематограф выглядел в новых звуковых условиях неестественно и даже порой был похож на своего вечного врага — на театр».

Это — не из пожелтевшего листка со свирепым редакторским заключением, а из изящного вкладыша на двух языках, сопровождающего кассету видеосерии «Киноклассика России». Чем не предостережение Минздрава на упаковках с вредной продукцией? «Хороша киноклассика!» — присвистнет ошарашенный покупатель, покрутив в руках кассету с уведомлением, что ее, в общем-то, и смотреть не стоит.

Зато драматургия фильма и сегодня принимается без всяких оговорок — то, что в славные годы объявлялось злонамеренным формализмом, либеральные времена реабилитировали как смелое новаторство. Строение ленты, действительно, причудливо не только для советских 30-х. В ней три сюжетные линии, связанные скорее темой, чем фабулой.

Во-первых, это история наивной мечтательницы Дульси, служащей универсального магазина в большом городе, — она живет в мире иллюзий, внушенных ей сентиментальными рассказиками, и жестоко за это расплачивается.

Во-вторых, это история писателя Биля Портера,который, сидя в тюрьме, постигает «свинцовые мерзости жизни», при этом исправно рассылает по редакциям «опиум для народа», свою занимательную беллетристику, словом, поставляет иллюзии таким, как Дульси.

Наконец, это увлекательный и назидательный рассказ про обаятельного и благородного взломщика Джима Валентайна, рожденный фантазией Портера — здесь на экране возникает некий идеальный мир, словно увиденный сквозь «розовые очки» массовой культуры.

Эти сюжеты идут не подряд, а как бы внахлест, перебивая и подсвечивая друг друга: ясно, что уроки гриффитовской «Нетерпимости» (1916), где четыре истории, как потоки с четырех гор, низвергаются в зал одновременно, чтобы слиться в мощный финальный аккорд, были в крови у американофила Кулешова.

С законной гордостью описывая это новаторское произведение, почти на двадцать лет опередившее строение фильма Акиры Куросавы «Расёмон» (1950), как-то спотыкаешься, однако, об этого Биля Портера, сочинения которого прекрасно известны не одной простушке Дульси, но и... нам с вами. Это настоящее имя нашего доброго знакомца, писателя О'Генри, показанного здесь с таким сарказмом, что впору допытываться у авторов, за что они его так, и, вообще, листали ли они его сборники. Помню, когда весной 1966-го впервые смотрел «Великий утешитель» в ленинградском кинотеатре Госфильмофонда, все хотелось вступиться за бедного О'Генри, выставленного в виде скользкого пособника тюремщиков.

Неужели же «сверху» приказали его разоблачить? Но во врагах советской власти О'Генри никогда не числился — отойдя в лучший мир в 1910 году, он, к счастью для советских читателей, просто не успел высказаться по поводу Октябрьской революции. Можно, конечно, с возмущением расписывать, как этот якобы главный «утешитель» обездоленного люда Америки отвлекал его от классовой борьбы своими сказочками, словом, «лил воду на мельницу империализма». Но... и для записных пропагандистов сама затея обличить О'Генри выглядит по меньшей мере искусственной: никакой особой роли в «битве идей» этот остроумный беллетрист не играл да не так уж и «утешал» читающую публику. И вообще, стоило ли ради простой пропаганды выкручивать столь витиеватую драматургическую конструкцию?

Можно сказать: лента развенчивает идею «полезной лжи», а уж как назван здесь ее носитель — дело десятое. Лия Хафизовна Маматова говорила на лекциях во ВГИКе, что О'Генри здесь совсем ни при чем, а фильм — о человеке, который сидит в тюрьме (это она произносила с особым нажимом и удовольствием) и строчит рассказики о том, как все вокруг замечательно. Если она, знавшая семью Кулешова, слышала о такой подрывной трактовке, скажем, от Александры Хохловой, то это — ценное свидетельство о целях создателей фильма. Впрочем, иначе как отважное диссидентское иносказание он давно уже и не воспринимается. Но... если это все равно обобщение, то отчего не вывести столь же «обобщенного» продажного литератора, а не писателя с реальной биографией и оригинальным творческим лицом?

2

К тому же само воплощение этого образа смутило и либеральных защитников ленты. Аркадий Бернштейн считал, что Константин Хохлов просто завалил фильм, который стал бы выдающимся произведением «мирового кино, если бы Кулешову удалось [...] избавиться от театральности и пригласить на роль Биля Портера другого актера»[1]. Кулешова, кажется, и задеть-то больнее нельзя, чем этим замечанием о его «театральности», но ведь и, действительно, Хохлов здесь — породисто-барственный, с пробором в шевелюре и серебрящимися завитками кудряшек, словно вышедших из-под горячих щипчиков расторопного парикмахера, со всеми своими аффектами, ужимками, воздеванием рук и декламацией нараспев — вылитый премьер, блистающий в своем коронном амплуа благородного отца на самых захудалых подмостках провинции.

Нея Зоркая просто всплескивает руками: «Как Кулешов — ненавистник театра на экране, проклявший самое слово «актер», — взял стопроцентно те-

[1] Бернштейн А. Время и дела Александра Курса. — «Киноведческие записки», 2001, № 53, с. 280.

атрального, кинематографу противопоказанного, необаятельного артиста К.Хохлова на главную роль!»[2] Этот прискорбный казус она объясняет слишком обыкновенной историей, когда новатор, уставший от ударов, исправно получаемых за свои поиски, потихоньку умеряет пыл и, превращаясь в премудрого пескаря, сам погружается в трясину того академизма, против которого некогда восставал.

Думается все же, что Кулешов ничуть не изменял здесь самому боевому авангардизму — он взял на вооружение приемы коллажа. Это, казалось

«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

бы, неудивительно: если фильм — о непримиримости жестокой реальности и иллюзорного мирка сладостных выдумок, то монтажные швы между картинами «настоящей» жизни и утешительских миражей просто обязаны быть наглядными, как границы коллажных фактур, склеенных встык, по линии обреза. Так вроде и происходит: ясно, что затейливые кадры киноновеллы «Метаморфоза Джима Валентайна», стилизованные под клише массовой культуры, призваны создавать почти оскорбительный контраст миру, единственным декоративным элементом которого являются разве что тени решеток.

Используя приемы коллажа, Кулешов, однако, не идет по столь первому и очевидному ряду, как сталкивание именно разностильных кусков действия. Тем более — многие отмечали, что «правда жизни» и «ложь беллетриста» выглядят у него равно... искусственно: они созданы общими приемами и потому не слишком контрастируют, а скорее — мягко перетекают друг в друга: «...Нет ощущения, что действительность сменилась вымыслом, а кажется, что кончился мрачный рассказ и начался веселый»[3], — писал Осип Брик.

«Строительным материалом» для коллажей Александра Родченко и Варвары Степановой часто служили нарезки фрагментов старорежимных или иных чуждых им газет, афишек, открыток, объявлений. Новый контекст то на-

[2] Зоркая Н. Портреты. М., 1966, с. 39.
[3] Газета «Кино», 10 ноября 1933 года. Цит. по: История советского кино (1917—1967), том 2. М., 1973, с. 88.

рочито обессмысливал этот, как считали мастера, идейный хлам, то рождал самые саркастичные смыслы из как бы случайного переплетения вырезок и заголовков. Обычно осмеивались консервативная эстетика и ее главный символ — Художественный театр. Так, на коллаже «Дочь Анго» (Александр Родченко, 1922) сообщение об открытии якобы «543-й» студии М.Х.Т. располагалось на фоне жутковатого фото с леденящей подписью: «Тип каторжницы: душительница». На другом коллаже (Александр Родченко, Варвара Степанова, 1923) рядом с сенсационным изображением чуда природы, «Человека-

«Великий утешитель»

обезьяны» в цилиндре, вполне издевательски красовалось породистое лицо мхатовского премьера.

Точно так же в общую конструкцию «Великого утешителя» вправлен... словно «вырезанный по контуру» актер Хохлов собственной персоной. Авангардный прием коллажа использован здесь в очень неявных формах и даже изощреннее, чем обычно в кино, где разнохарактерные изображения склеиваются как бы по ходу действия, одно за другим — «по горизонтали», — здесь же коллаж, скорее «вертикальный», прошивающий структуры ленты сверху донизу.

Это «вклеивание» эстетически инородного тела — причем именно буквально рыхловатого тела Константина Хохлова со всеми его въевшимися в актерскую плоть ужимками и приемчиками — в пространство тюремных эпизодов с их коробками камер, где ритмы теней решеток и мерное чередование широких черно-белых полос на робах узников превращают кадры в геометрические композиции, казалось, должно противоречить принципам конструктивизма, заявленным и изобразительным решением фильма, и всей его драматургической сборкой из кубиков-блоков отдельных сюжетов. Напротив, оно словно продлевает это конструктивистское начало, распространяя его на иные сферы и уровни образного воздействия.

В эстетике конструктивизма вещь обязана строиться из несомненно подлинного материала, к тому же в самом себе несущего идентичные ей свойства. Здесь этим материалом является субстанция не только вполне нематериальная,

но и воплощающая некую неподлинность — органическое «актерство» исполнителя. Внутренняя фальшивинка, «поддельность» героя, склонного к эффектным позам и велеречивому краснобайству, как бы «сделаны» здесь из самой натуральной... «ненатуральности», выхваченной из реальности и, как в репортажном снимке, перенесенной на пленку «сырой», такой, какая она есть.

Строение ленты, при всей его драматургической замысловатости, весьма рационально: каждый элемент здесь взвешен, рассчитан и вполне поддается не самому сложному логическому истолкованию — иного вроде и не ждешь от конструктивиста Кулешова. Но... для истинного конструктивизма характерна как раз не голая функциональность, а авангардная «стратегия раздражения». Архитекторы-конструктивисты не жаловали, скажем... симметрию — видимая упорядоченность форм вдруг нарушалась в их проектах странными выемками, выступами, клиньями углов, врезанными дисками, вызывающе торчащими цилиндрами и столбиками, так что несведущие граждане презрительно обзывают их сооружения коробками без особых резонов. Резкие беспокойные сдвиги структур, не слишком обоснованные прямыми «функциями» зданий, рождали ощущение стихийной неустойчивости и... излучали некое иррациональное начало — в этих наглядных воплощениях почти казарменного «порядка» клубился бытийный хаос.

Той же вибрацией заряжены и структуры вроде бы предельно логичной ленты Кулешова — видимая элементарность при внутренней слоистости и динамичной, бликующей неоднозначности относится здесь и к построению образа «утешителя». Не уходит ощущение, что слишком демонстративное указание на фигуру, вроде бы совсем не подходящую для разоблачений, призвано не только скрыть истинный прототип главного героя, но и... открыть его чуткому зрителю: искусно выстроенная цепочка ассоциаций, возникающих при просмотре ленты, сама по себе выводит к персоне, скрытой за маской экранного О'Генри.

3

«...Когда-нибудь придет другой. В глазах у него будет тайная печаль. Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и, когда он придет в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты»[4], — грезит наяву Дульси из сценария «Великий утешитель». Ассоциация, которая возникнет здесь у каждого, знающего русскую литературу хотя бы в пределах школьной программы, будет одной-единственной.

«Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились... а уж я его давно жду и дрожу от страха и горя. [...] ...А в руках у него леворверт...» — несется из ночлежных подвалов голос горьковской Насти, зачитавшей до дыр книжку «Роковая любовь». — «Прощай, говорит, любезная подруга моего сердца — решился я бесповоротно... жить без тебя — никак не могу». И отвечала я ему: «Незабвенный друг мой... Рауль». «Настька! Да ведь [...] прошлый раз — Гастон был!» — хохочут босяки. Но для возвышенных душ важны ли такие мелочи? «...Было это! Все было!.. — искренне рыдает Настя. — Студент он... француз был... Гастошей звали... с черной бородкой... в лаковых сапогах ходил...»[5] Как уличная Настя в своих «раулей» и «гастонов», так и Дульси, добропорядочная мечтательница из универсального магазина, столь же истово верит в те миражи, что заменяют ей неказистую реальность: «Мне казалось, что я сама Аннабель. Как хорошо!»[6] — с сияющим лицом прижимает она к груди журнальчик с новым сочинением своего «великого утешителя».

Можно сказать, что в болезненном пристрастии к опустошающим душу сладким грезам эти героини схожи как современницы и дочери больших го-

---

[4] Кулешов Л. Собрание сочинений в 3-х т., т. 2, М., 1988, с. 292.
[5] Русская драматургия. Избранные пьесы. Л., 1974, с. 645.
[6] Кулешов Л. Цит. изд., с. 318.

родов, и разговоры о прямом влиянии пьесы «На дне» на авторов «Великого утешителя» — неловкая натяжка. Но... как не увидеть, что и экранный О'Генри нисходит в бессрочный тюремный ад совсем на манер горьковского Луки, явившегося «на дно жизни», чтобы врачевать обездоленных своими утешениями! Да и вообще — удивительно схожи несущие смысловые конструкции обоих произведений, где герои, столкнувшись с «идейным» затуманиванием мозгов, спорят, насколько нужна людям эта сладкая «ложь во благо», и «во благо» ли она.

«Великий утешитель»

Не все, однако, считали, что Лука, несущий дурман иллюзий безнадежным изгоям, так уж плох, как расписывали советские учебники. Владислав Ходасевич писал, что Горький щедро одарил этого странника тем существенным, что определяло его натуру — «своим живым чувством любви и жалости к людям»[7], поэтому в окрике другого героя пьесы, одергивающего тех, кто ругает Луку, слышны «адвокатские» нотки самого автора: «Молчать! [...] Он врал... но — это из жалости к вам [...]! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... [...] Есть ложь утешительная, ложь примиряющая...»[8]

«Этому «великому реалисту», — считал Ходасевич, — поистине нравилось только все то, что украшает действительность, от нее уводит, или с ней не считается, или просто к ней прибавляет то, чего в ней нет» [9]; «...Вся его литературная, как и вся жизненная, деятельность проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи и упорной, последовательной нелюбовью к правде. «Я искреннейше и неколебимо ненавижу правду», — писал он Е.Д.Кусиковой в 1929 году»[10]. Этой склонностью Горького, считает Ходасевич, вызвано и то, что «Сквозь русское освободительное движение, а потом сквозь революцию он прошел возбудителем и укрепителем мечты, Лукою, лукавым странником»[11].

---

[7] Ходасевич В. Воспоминания о Горьком. М., 1989, с. 15.
[8] Русская драматургия. Избранные пьесы, с. 663.
[9] Ходасевич В. Цит. изд., с. 15—16.
[10] Там же.
[11] Там же.

Визитной карточкой Кулешова стала не та или иная громкая лента, а такая вполне нематериальная субстанция, как его фирменный «эффект», известный в основном по множеству описаний: к одному и тому же крупному плану лица Ивана Мозжухина «подклеивались» самые разные изображения, и казалось, что он «по-разному» смотрит на игривую барышню, детский гробик, тарелку супа. В этой же ленте Кулешов «складывает» не два однозначных кадра, а два многозначных образа — условного «утешителя» и жуткой бессрочной «тюрьмы», выглядящей, как западня. Если при «монтаже Кулешова» из

«Великий утешитель»

двух «слагаемых» высекается искра нового смысла, то ассоциация, возникшая из этого сближения, далеко перехлестнет фабульные рамки пьесы «На дне» и, как и в очерке Ходасевича, просто упрется в фигуру ее автора.

4

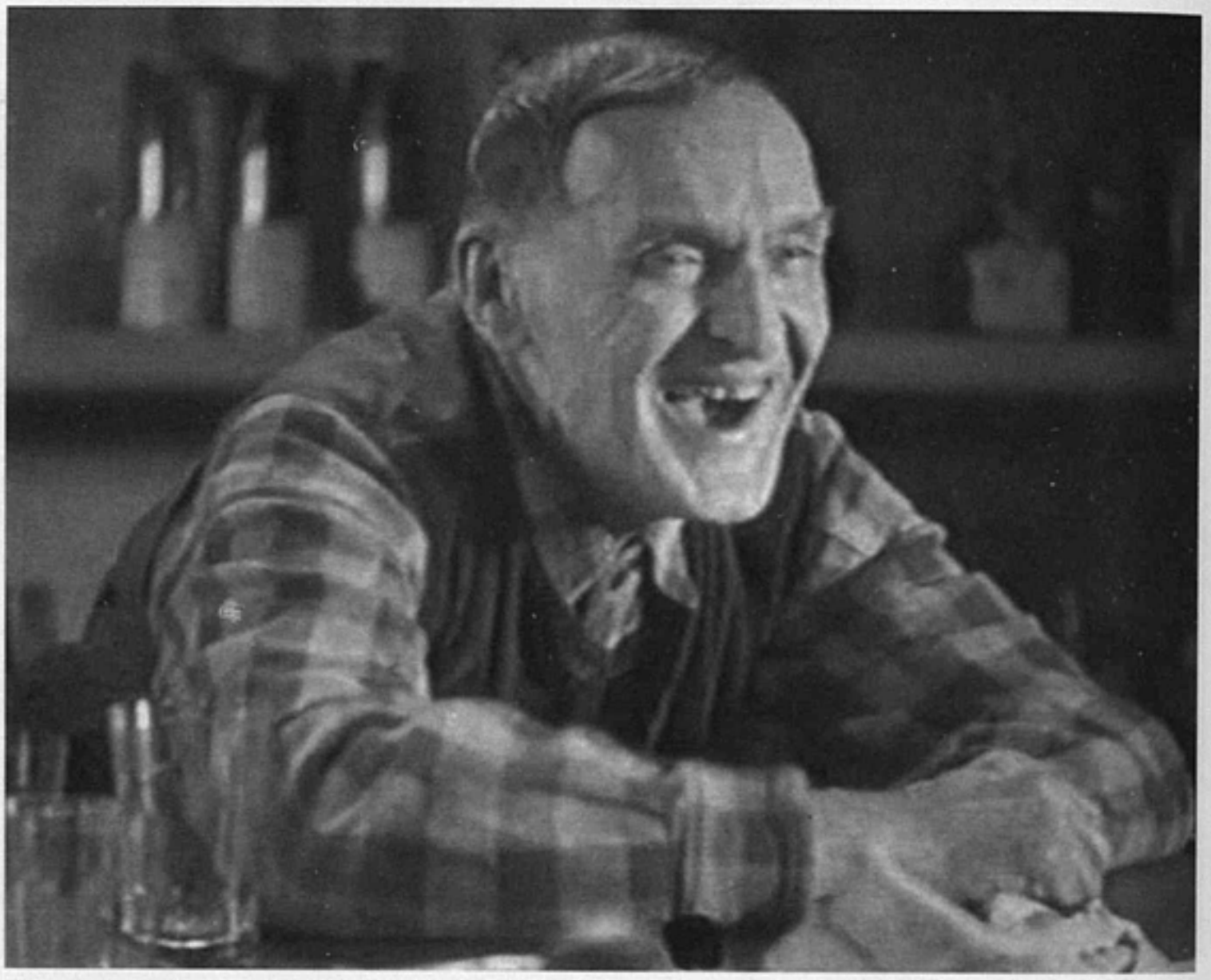
Хорошо знавший Горького Ходасевич пишет о «том крайне запутанном отношении к правде и лжи, которое [...] оказало решительное влияние как на его творчество, так и на всю его жизнь»[12]. Эта черта стала главной и в том портрете Горького, что вышел из-под сдержанного и точного, как гравировальная игла, пера Ходасевича. Созданный словно в жанре психологического протокола, его очерк тем не менее вполне пристрастен — он пронизан скрытой и оттого тем более действенной язвительностью... не столько к частному лицу, сколько к самому явлению социальной мутации, когда романтический бунтарь, запутавшийся в хитроумных сплетениях правды и лжи, с неотвратимой постепенностью становится певцом неволи. Эта липкая паутина соткана... им самим же — во имя спасения страждущегося человечества и ради внутреннего комфорта.

Здесь нет речи о той вульгарной продажности, на которую намекает в своем «Архипелаге...» Солженицын: прожился, мол, «буревестник» на Капри, потому и примчался в Москву за сталинскими подачками, — какая-то сов-

[12] Там же, с. 14.

сем уж мелкообывательская мотивировка. Горький, описанный Ходасевичем, служит режиму из некоего метафизического страха перед реальностью — этот комплекс, как всякое «интересное» извращение, скорее украшает творческую личность, а уж все остальное, вплоть до влечения к комфорту, и не только внутреннему, — побочное следствие, а вовсе не главное условие этой психологической установки.

Время от времени он пытается прорвать эту незримую, опутавшую его паутину, но силы уже гаснут, да и само это желание начинает слабеть — он



«Великий утешитель»

чувствует, что на воле, столь воспевавшейся им в ранних романтических произведениях, неминуемо навалится на него реальность — грозная, грубая, незнакомая. А заточение уже обжито, и известный комфорт за хорошее поведение здесь гарантирован. И, все готовясь к некоему решающему шагу, на деле он тянет время, в глубине души зная, что никогда его не сделает, тем более — оплетающие его тенета как-то сами собой свиваются в плотный, затвердевающий, стискивающий движения кокон, обращающий писателя в мумию, иссохший муляж, бледную тень себя самого.

Таким увидел его Виктор Серж еще в конце 20-х: «...Он показался мне [...] сведенным к алгебраическому символу самого себя. Он не постарел, но похудел, высох, с бритой костистой головой [...], с заостренным носом и скулами и запавшими, как у черепа, орбитами глаз. [...] «Возможно ли такое, — задавался я вопросом, — чтобы на шестидесятом году жизни человек [...] стал бесплотным, окостеневшим, как глубокий старик?»[13]

Сама фигура Горького, при жизни ставшего воспоминанием о самом себе, вызвала у Сержа истинный ужас, а в очерке Ходасевича, похожем на диагноз, есть и стыд за писателя, сдавшегося на милость Верховного хама, и жалость к нему, бесповоротно увязающему в самообманах — от милых и мелких до грандиозных и непростительных. В фильме же отношение авторов к «уте-

[13] С е р ж В. От революции к тоталитаризму. Воспоминания революционера. Оренбург, 2001, с. 325.

шителю» вполне презрительное и почти издевательское — он выведен почти карикатурно, без всякой боли за исковерканный талант, ибо одарен разве что талантом к заливистому вранью, а для пышного расцвета именно этого дарования условия свирепой неволи являются прямо оранжерейными.

Уничижительный взгляд на этого профессионального очковтирателя окрашивает и изображение его творчества — тексты О'Генри преподносятся с экрана так, чтобы походить на клише массовой культуры. Но если их мог написать кто угодно, то зачем здесь эта столь демонстративная привязка к его имени? Может быть, авторы не любили О'Генри сами по себе и им не жаль было отдавать его на идеологическое заклание? Но... сценарист Александр Курс просто обожал О'Генри и читал его по-английски, а Лев Кулешов слыл главным американофилом страны — чем можно было даже бравировать в относительно травоядные 20-е. Эта привязка к определенному имени — явный указатель на то зримое пересечение в биографиях экранного героя и его прототипа, что дает ключ к иносказаниям фильма. А общее у них то, что оба сидели в тюрьме.

Если многие читатели О'Генри даже не слышали об этом прискорбном факте из жизни любимого литератора, то пребывание его экранного тезки в «местах не столь отдаленных» трудно даже описывать в прошедшем времени — кажется, что он не выйдет на волю вообще никогда. Мрачный девиз «Оставь надежду всяк сюда входящий» впору, как транспарант, вывешивать над входом в этот каменный мешок — кажется, что никакого другого мира за его стенами вообще не существует, и вырываться отсюда можно разве что в могилу или... в иллюзорное пространство сладких сказок О'Генри. В системе фильма этот развернутый пластический мотив рождает, однако, не самую метафизическую ассоциацию с тем призраком жуткого, заглатывающего навсегда застенка, что в родимом отечестве стоит за спиной и самого благонамеренного гражданина. Именно такой образ бессрочной тюрьмы и соединяется в системе фильма с фигурой заслуженного краснобая, расчетливого поставщика иллюзий.

5

В восприятие ленты Кулешова вживлена ассоциативная цепочка: «О'Генри — Лука — Горький». Ее первое звено вызывает сначала недоумение, но без него по ней просто не побежит ток ассоциаций, связанных с репрессивной реальностью. Имя некоего обобщенного литератора просто не включило бы их — а не самый известный, зато несомненный факт тюремной «отсидки» реального О'Генри пробивает русло иносказаниям, прямиком ведущим к фигуре автора книги со странным названием «По Союзу Советов» (1929), один из разделов которой в радужных тонах изображает Соловецкий лагерь.

Ходасевич и даже непримиримый революционер Серж порицают Горького, отдавшегося режиму, все же с неким сострадательным «пониманием» — у Кулешова велеречивый слюнтяй, с вымученным энтузиазмом пускающий пыль в глаза забитому населению, показан без всяких смягчающих нюансов, исключительно язвительно и с гражданским негодованием. Фильм «Великий утешитель», доселе считающийся холодным и умозрительным, — редчайший в советском кино 30-х годов неангажированный отклик на злобу дня, феномен образной публицистики в виде памфлета, стоящего на грани политического вызова.

Но если «Великий утешитель» — очевидное эзопово высказывание, то может показаться, что форма его воплощения слишком экстравагантна даже для «формалиста» Кулешова и вообще находится не в ладу с психологией творчества. Иносказание эмоционально воздействует, если в нем вибрирует импульс именно личного неравнодушия. Так, в эйзенштейновском Грозном «узнавали» не только Сталина, но и Мейерхольда, а сам режиссер

с удовольствием признавался, что наделял эту демоническую фигуру своими детскими травмами и комплексами, но в любом из этих истоков было отталкивание не от заданной схемы, а от прототипа, к которому Эйзенштейн испытывал самые пристрастные эмоции — ревность, ненависть, обожание.

И на том первом просмотре ощущалось, как экран и через десятилетия неким неведомым образом излучал неостывшую пристрастность к фигуре «утешителя»: видно было, что он осуждался не по указке партии или из добросовестных заблуждений — под влиянием, скажем, «вульгарного социологизма», — а от души и вполне добровольно. Крепко, значит, насолил этот «О'Генри»... не советской власти, а самим авторам. Но чем же и каким образом? Загадка.

6

Роль сценариста в создании этой ленты как-то не слишком учитывалась: сначала Александр Львович Курс (1892—1937) пребывал в тени более известного Кулешова, а после ареста его имя в титрах, как водится, заменили монтажной заплаткой. Сегодня оно известно не каждому специалисту, а это был яркий журналист, кинодраматург и выдающийся редактор, сделавший «Советский экран», пожалуй, самым живым и информативным массовым изданием 20-х годов. По сценариям Курса созданы такие «штучные» произведения, как знаменитая анимация «Сказка о царе Дурандае» (1934, режиссер И.Иванов-Вано), фильмы Льва Кулешова «Журналистка» (1927) и «Великий утешитель» (1933).

Голова кружится от перипетий его бурной биографии: в пятнадцать лет — тюрьма за участие в нелегальной марксистской организации, затем — ссылка в Нарымский край, эмиграция, шесть лет в Англии, где Курс, кстати, работал репортером в частных издательствах, в 1918-м — возвращение в Россию, в пекло гражданской войны, вновь — подполье, бегство из Одессы, занятой белыми, сражения на фронтах и пропаганда мировой революции в газете «Красная Армия»...

В Москве он — в центре самой левой, авангардной культуры: дружит с Маяковским и его соратниками. Самым известным изданием, которое редактирует Курс, становится «Советский экран» — здесь нет заклинаний в верности линии партии, а говоря об искусстве, не впадают ни в заумь, ни в примитивное упрощение. В этом массовом журнале, кстати, поражает обилие экспериментальной поэзии с веером направлений от Вадима Шершеневича до Алексея Крученых, а Осип Мандельштам предстает непринужденным остроумцем и заядлым синефилом.

С другой стороны, это партийный интеллигент 20-х, и здесь хочется сделать упор на втором слове, которое подразумевает прямую спину и независимость суждений. Новый агитпроп выставляет революционеров то исключительно «бесами», то этакими восторженными дурачками, пострадавшими от Сталина воистину «безвинно», сами не ведая, за что, хотя стенограммы партийных дискуссий 20-х годов показывают, что не все большевики были подпевалами или идиотами. Александр Курс воплощал собой тот безоговорочно проклятый режимом, доселе подозреваемый и малоизученный тип внутрипартийного оппозиционера и хорошо знал, отчего и зачем в осеннюю ночь 37-го в его квартире возникли незваные гости.

Сегодня об этом талантливом и рано погибшем человеке уже написан большой очерк Аркадия Бернштейна «Время и дела Александра Курса»: пересказывать его — значит переписывать это замечательное исследование. Рассеянные по нему факты намечают пунктир заочных и самых пристрастных отношений «Курс — Горький» и прямо показывают, что самых насущных оснований для, скажем так, полемики с классиком было у сценариста фильма с лихвой.

Внешне это началось с какого-то вздора: на Курса нажаловались... персонажи его фельетонов. В Сибири, где с декабря 1927 года он возглавлял редакции газеты «Советская Сибирь» и журнала «Настоящее», Курс помимо прочих материалов писал острые статьи на литературные темы. Обиженные писатели отправились искать защиты у Горького: затравил, мол, всех сибирских литераторов, — и в качестве улик принялись зачитывать Алексею Максимо-

«Великий утешитель»

вичу цитаты из этих якобы «погромных» статей. Тот возмущался: вредительство! — а потом разгневался: кто такой этот Курс?! Глупости, которые наплели ему в ответ — Курс, мол, одесский анархист (?) и прочее в том же разухабистом духе, — Горький повторил в газете «Известия» от 25 июля 1928 года, а от себя добавил, что группа злопыхателей, окопавшаяся в Сибири и возглавляемая анархистом Курсом, — несомненные вредители, пусть и бессознательные[14].

Дальше — больше: осенью 1929-го Горький называет Курса авантюристом и описывает его как «представителя психики (?) интеллигентов-карьеристов, а не коммунистов»[15]. В декабре Постановлением ЦК ВКП(б) Курса лишают работы редактора, и — административные невзгоды покатились на него, как снежный ком с горы... Кстати, Горький, ощутив, что дело, виток за витком, заходит далековато, в начале 1930 года заступился за «курсовцев» перед Сталиным, но сам Курс об этом вряд ли узнал. Возможно, впрочем, на время это заступничество и сыграло свою роль: «...Уже исключенный из партии и допрошенный в ОГПУ первого ноября 1930 года, [он] начинает работать по договорам как киносценарист...»[16] После всех этих передряг и рождается «далекий от советской реальности» сценарий о «Великом утешителе».

---

[14] См.: Бернштейн А. Цит. изд., с. 275.
[15] Цит. по: Бернштейн А. Цит. изд., с. 275.
[16] Бернштейн А. Цит. изд., с. 278.

Так значит, к образу «Великого утешителя» вело сведение исключительно индивидуальных счетов? Но, во-первых, отчего бы человеку чести и не постоять за себя? Солженицын писал, что под нож массовых репрессий пошли целые питомники безвольных и затюканных «кроликов», но куда раньше 1937 года власти приняли известные меры против Льва Троцкого, Мартемьяна Рютина, Виктора Сержа и других, которые не отмалчивались по углам, а действительно боролись с режимом. Таким был и Курс с его неравнодушием, фронтовой закваской, опытом бойца и подпольщика.

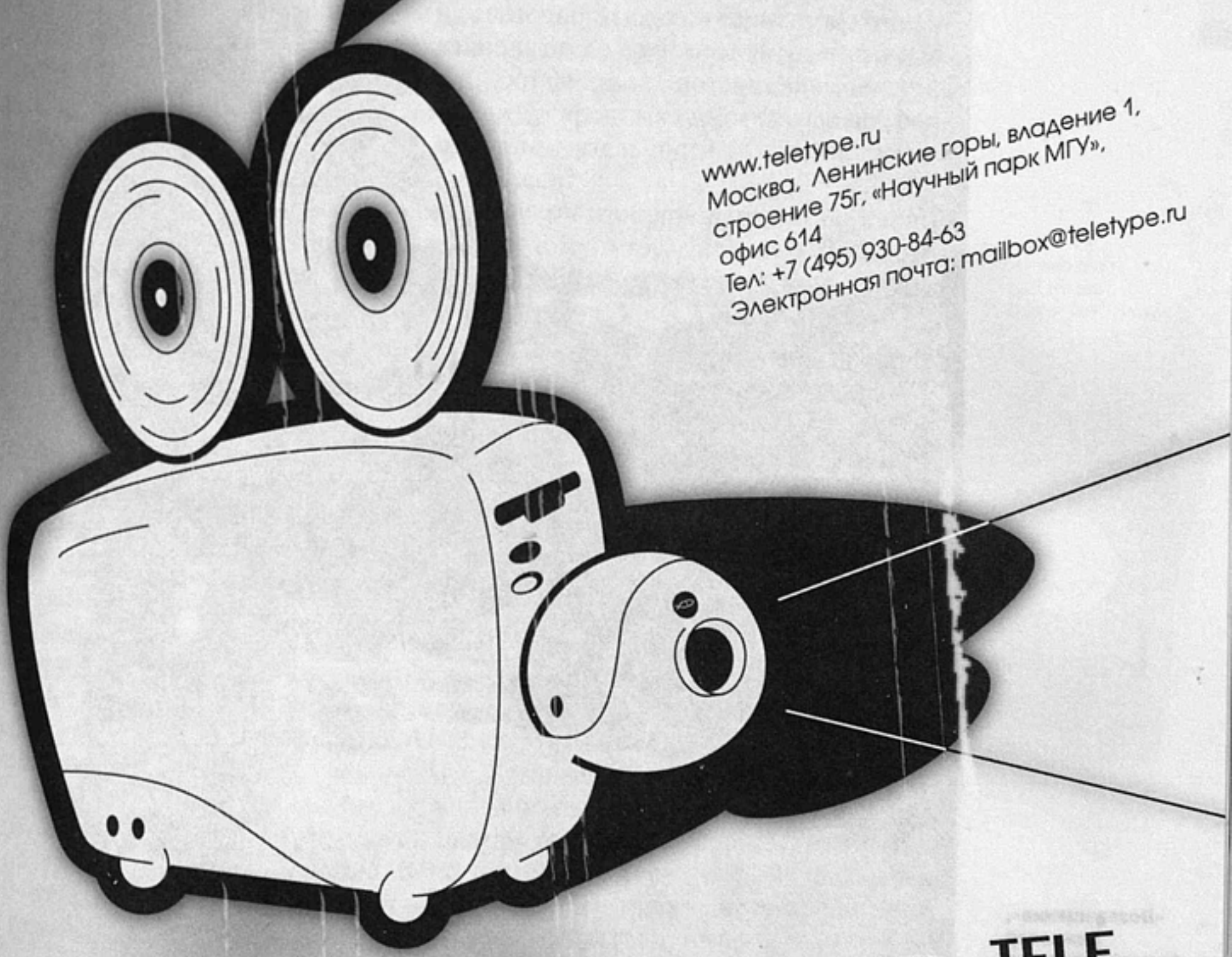
«На войне как на войне» — он не привык оставлять за неприятелем поле боя и последнее слово: несмотря на любые превосходящие силы, заряд нужно послать в цель. Когда не схватиться с Горьким открыто и по самой сути его социальной позиции, для разящего ответа сгодится любая иная форма, было бы желание. Таким ответом тому, до кого не дотянуться, и стал фильм «Великий утешитель». Создается ситуация своеобразной... «мышеловки» — публичного обвинения в виде иносказания в момент, когда легальный протест невозможен.

Ясно, что ответ, сделанный в виде изощренно зашифрованного и абсолютно непонятного широкой публике высказывания, был вынужденно неполногласным для боевитого Курса, хотя... Отчего не представить, как того единственного и не самого непонятливого зрителя, который извел столько пороху на идейный разгром «одесского анархиста», прожгут вспыхнувшие на полотне письмена в виде... памятной ему фамилии, невинно стоящей в титрах, — после чего он просто не сможет прочесть фильм иначе, как послание, обращенное к нему лично? Картина не самая невероятная. И с точки зрения эстетики полемики — куда эффектнее удар самый неожиданный, через «важнейшее из искусств» и всесоюзные экраны, а не с листа газеты, живущей один день и уже до предела изовравшейся.

Окончание следует

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

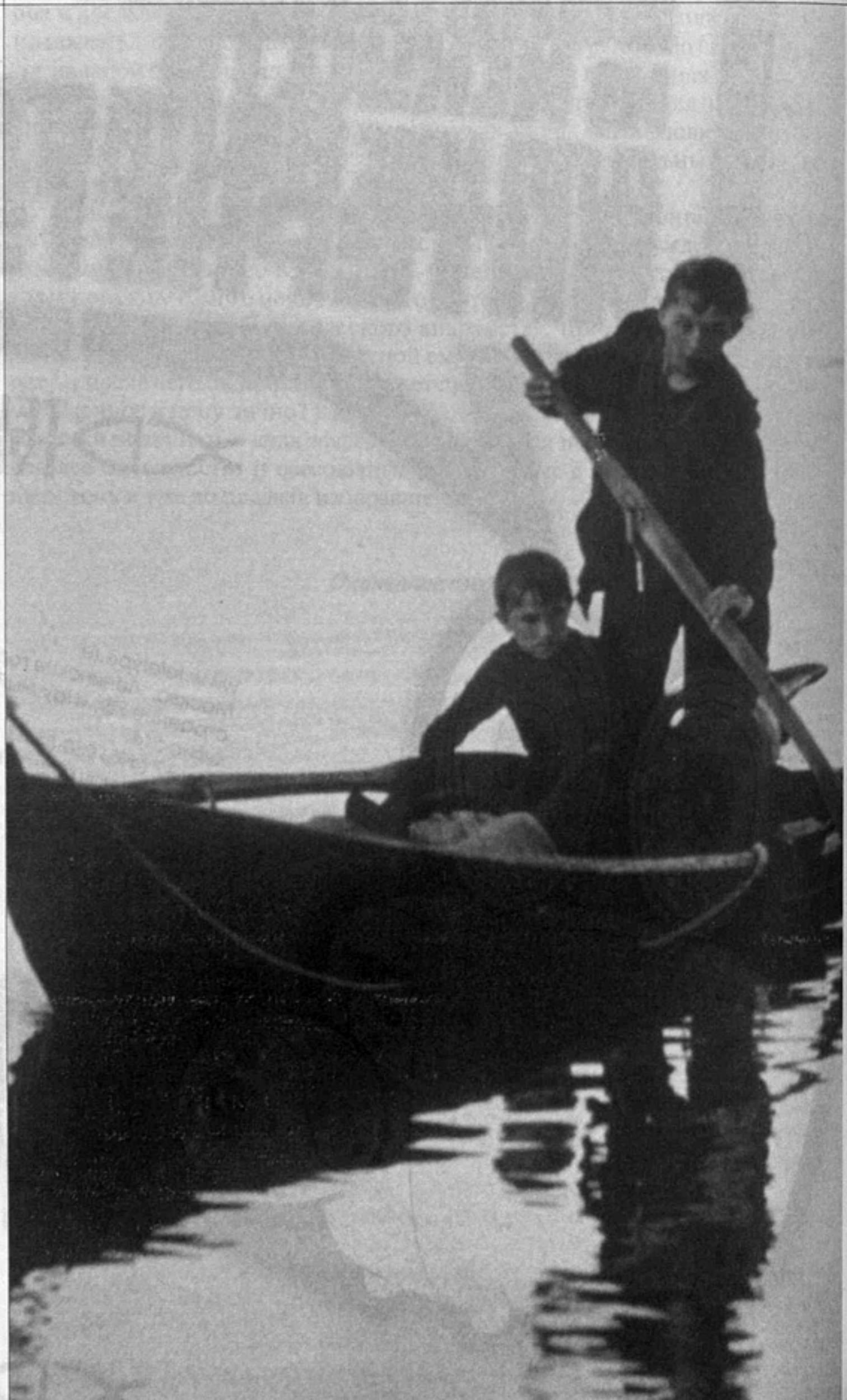
TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

О П Ы Т



«Возвращение»,
режиссер
Андрей Звягинцев

РАИСА ФОМИНА

Видимость и реальность

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. В журнале «Искусство кино» (№ 10 за 2007 год) была опубликована дискуссия на тему: «Почему российское кино не конвертируется?» Вы говорили об отсутствии поддержки со стороны государства, Министерства культуры и Министерства иностранных дел. Изменилось ли что-нибудь с тех пор?

Раиса Фомина. К сожалению, все осталось по-прежнему. Производится очень мало фильмов, которые могут считаться относительно конвертируемым товаром. Но ни государству, ни Министерству культуры не нужно серьезно продвигать отечественные фильмы за рубеж. Это не первоочередная задача. Если что и делается, то в основном для галочки. Никакой серьезной концепции в этом вопросе не существует. Есть лишь несколько заинтересованных продюсеров, которые в силу того, что снимают фильмы с потенциалом выпуска их за рубежом или хотя бы показа на международных кинофестивалях, считают своим долгом финансировать этот вид деятельности. Многочисленные дискуссии и споры на эту тему ничего не дают.

Государство финансирует проекты очень избирательно, но по какому принципу происходит этот отбор, вряд ли кому-нибудь понятно. Во многих странах режиссеры, получившие международные призы, могут, по крайней мере, получить поддержку на следующий проект. У нас Министерство культуры не интересует судьба режиссеров Звягинцева, Аристакисяна. Да что там эти молодые — судьба Балабанова тоже мало кого волнует.

Е.Паисова. Повлияла ли нынешняя политическая и экономическая ситуация в стране на развитие индустрии российского артхаусного кино?

Р.Фомина. Мы уже видим результат этого влияния. Если и в более благополучные времена было трудно найти средства, то о чем можно говорить сейчас? Впрочем, во всем мире сегодня сложная ситуация с финансированием, и тем не менее в других странах артхаус занимает свою нишу — есть специальные фонды, организации, которые как-то обеспечивают эту индустрию, кинотеатры, которые эти фильмы прокатывают. Во Франции, например, часть денег от проката идет на производство новых картин: прокат кормит производство. А у нас государство финансирует коммерческие ленты, которые и без поддержки принесут большие сборы. А если картина явно некоммерческая, то за финансирование приходится бороться. И это всегда неравный бой.

У государства не должно быть «любимчиков», которых оно кормит, и изгоев, которых игнорирует. Это же не частная контора. Отношение государства к режиссерам — отдельная тема. Вспомните Звягинцева, первый фильм которого «Возвращение» получил все возможные призы, кроме «Оскара». И принес славу России. Государство не дало средств ни на производство, ни

на выпуск фильма в прокат в России, ни на его продвижение за рубежом. Следующая картина Звягинцева, «Изгнание», была опять сделана без государственной поддержки продюсером Дмитрием Лесневским. Фильм получил признание на кинофестивале в Канне. Ни один чиновник Министерства культуры не поздравил режиссера, продюсера или актера Константина Лавроненко, удостоенного престижнейшей награды — приза за главную мужскую роль. «Изгнание» тоже трудно было выпустить, так как Министерство культуры не нашло возможность поддержать картину в прокате. Некоторые кинотеатры бойкотировали фильм, например, с трудом удалось получить один утренний сеанс в кинотеатре «35 мм», тогда как экран кинотеатра был заполнен второсортными фильмами. Но что творится в отечественных кинотеатрах и какая система отношений работает в этой сфере — это отдельный вопрос. Представить, что кинотеатры во Франции откажутся брать французский фильм, получивший приз на крупном международном фестивале, просто невозможно.

Е.Паисова. Видимо, дело не только в политике. Многое ведь зависит и от публики.

Р.Фомина. Конечно, наша публика уже отвыкла смотреть и воспринимать хорошее кино. Люди не хотят сопереживать, чувствовать, размышлять. Даже последнее прибежище современного отечественного киноискусства — программа «Закрытый показ» на Первом канале, которая существует благодаря киноману Константину Эрнсту, принимает уродливые формы — в угоду массовому необразованному зрителю. Меня поражает, как проходит обсуждение представляемых фильмов. Ведущий программы Александр Гордон приглашает необразованных в области культуры и кино людей, которые, не стесняясь, оскорбляют режиссеров и других создателей картины, критикуют их работу с позиции обывателей, не стыдясь своего невежества.

Особенно груб и жесток ведущий бывает с самыми талантливыми режиссерами и достаточно мягок, когда показывает средние по качеству и мастерству фильмы. И это единственная программа, где можно хотя бы попытаться объяснить зрителям, в чем достоинства этих так называемых «трудных» фильмов. Особенно сейчас, когда уничтожен Музей кино, воспитавший за многие годы настоящих киноманов и людей, которые понимают значение кино не только как развлечения для малограмотных и не желающих думать зрителей.

Е.Паисова. Но сейчас многие говорят о том, что и европейский артхаус превратился в модный бренд, несколько обезличился. Та же тенденция наблюдается и в российском артхаусе.

Р.Фомина. Я не согласна. Есть плохое и хорошее кино. Артхаус предполагает фильмы, сделанные талантливыми режиссерами. Это прежде всего — режиссерское высказывание. Его личное, авторское ви́дение мира. Повсюду сейчас независимые режиссеры снимают простые истории о простых людях. Это кино понятно и близко каждому человеку в любой стране. В нем показаны живые люди, их жизнь, чувства, судьбы, а не фантастические другие миры, космос, инопланетяне. Европейский зритель к такому кино привык, он умеет сочувствовать героям и воспринимать такое кино. Да и не только европейский. Посмотрите, какой успех у скромного фильма Клинта Иствуда «Гран Торино» в Америке. Или «Натюрморт» Цзя Чжанкэ: во Франции его посмотрели 300 000 зрителей, а в России — 5000.

Е.Паисова. А как относятся сами режиссеры к тому, что происходит?

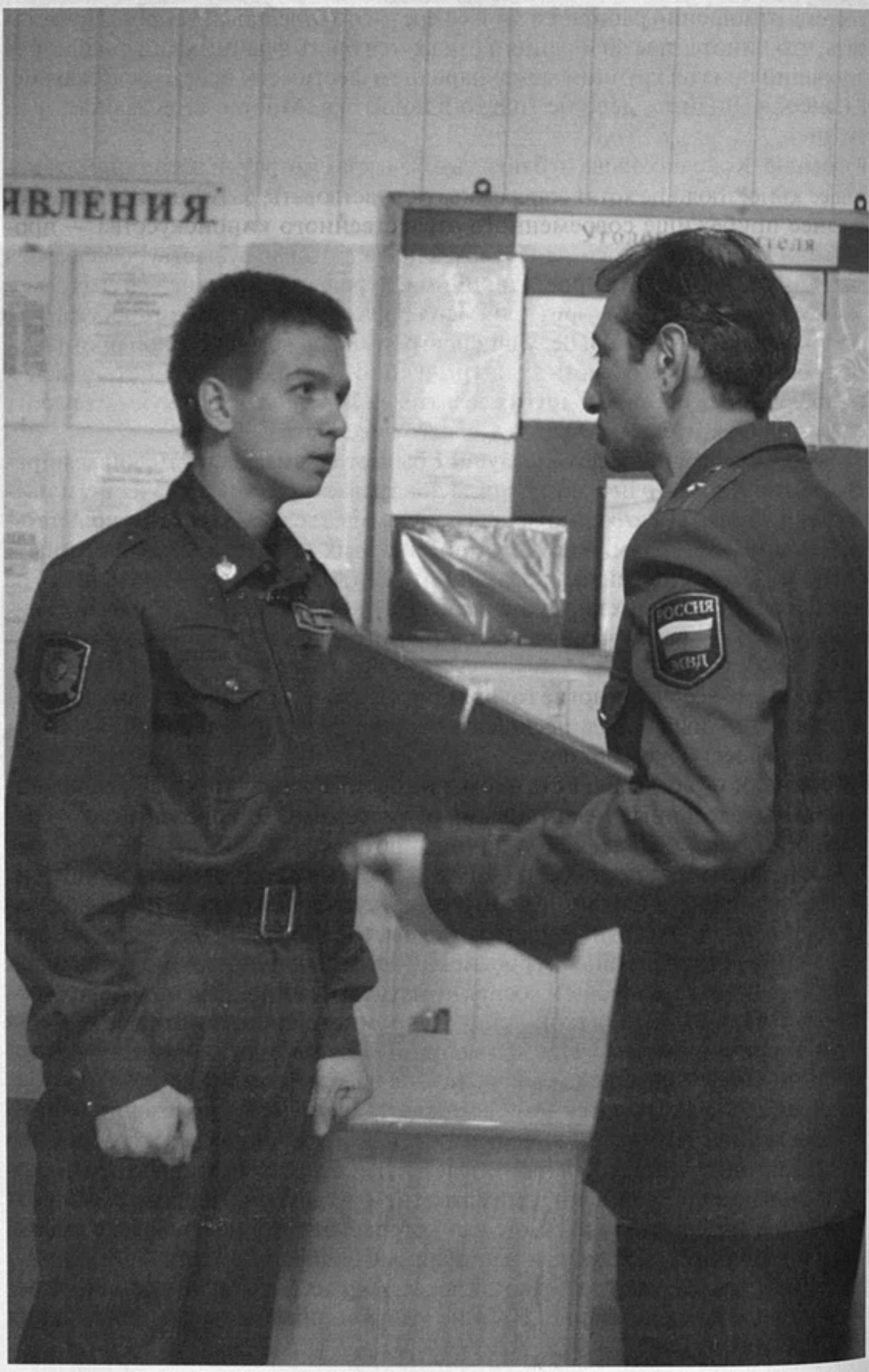
Р.Фомина. Видя, что зрители инертны, что никому не интересна их работа, что поддержки от государства ждать бесполезно, некоторые талантливые люди уходят из профессии, начинают заниматься чем-то другим. Например, Марина Цурцумия, замечательный режиссер, которая сняла фильм «Только смерть приходит обязательно», ушла в ресторанный бизнес.

Может, я идеализирую, может, жизнь и должна быть такой жесткой, и выживать должны сильнейшие. Но я не уверена, что это так. В европейских

странах, несмотря на все трудности с поиском средств, есть поддержка — существуют различные фонды, которые спонсируют производство картин. У нас же существует только Министерство культуры.

Е.Паисова. Можно ли все же говорить о каких-то прорывах в нашем артхаусе? Ведь появляются молодые режиссеры, заслуживающие внимания?

Р.Фомина. Честно говоря, не представляю, что может сделать в кино сегодня режиссер, выпускник ВГИКа, когда у него за время учебы нет возможности снять ни одного кадра — не то что фильма — на кинопленке. Посмотрите, какие работы снимали во ВГИКе как курсовые и дипломные Элем Климов, Александр Сокуров, Андрей Тарковский...



**«Кремень»,
режиссер
Алексей Мизгирев**

Конечно, приходят молодые одаренные режиссеры с интересными, свежими идеями. Это образованные люди с сильным характером, готовые бороться и рисковать. Люди с богатым жизненным опытом. Им удалось проявить себя и доказать, что они способны делать хорошее кино. Хочу назвать прежде всего Бакура Бакурадзе, Алексея Мизгирева, Игоря Волошина, Георгия Овашвили. Они не боятся исследовать жизнь, поднимать волнующие темы. Но пробиваться им очень трудно, и я не знаю, что их ждет в будущем.

Е.Паисова. Многие говорят о кризисе драматургии, отсутствии новых тем и сюжетов. С чем это связано?

Р.Фомина. Главным образом, с кризисом в самой жизни, в умах людей. Они потеряны, они не понимают, что происходит, куда идти и что делать. Мораль уничтожена, ценности отринуты, человеческие отношения разрушаются, нет взаимопонимания. Люди не отвечают за свои слова и поступки, воруют, лгут, предают. И, самое страшное, считают, что это нормально, даже бравируют этим. Раньше это скрывали, а теперь никто не видит в этом ничего зазорного, наоборот, все выставляется напоказ. Сегодня все хотят красиво жить. Никому нет дела до того, что творится вокруг. Неудивительно, что это отражается на кинематографе. И на том, как его воспринимают.

Вот, скажем, Михаил Калатозишвили снял «Дикое поле» — философскую картину о том, что у некоторых людей есть совесть, что они способны искренне любить ближних, жертвовать собой ради других. В обществе его героя сочли за идиота — именно так о нем говорили на обсуждении картины в программе «Закрытый показ». Умные — это те, кто умеет красиво и богато жить. Зрители не хотят видеть на экране реальную жизнь. Да и мало кто осмеливается показать им это, поднять по-настоящему важные темы. Все боятся быть осмеянными. Это касается и режиссеров, и сценаристов. Алексей Балабанов нащупывает какие-то темы, потому что он очень остро чувствует, что происходит в современном обществе. Но у людей это вызывает отторжение.

Е.Паисова. Какой выход вы видите?

Р.Фомина. Прежде всего, необходим механизм, регулирующий кинопроизводство, и заниматься разработкой такого механизма должно государство. Нужна четкая, построенная на прозрачных принципах система, разумная политика в сфере кино. Должны появиться люди, которые всерьез займутся этим. Без помощи государства кинопроизводство не может развиваться. Если наше кино не интересно нам самим, то почему им заинтересуются в других странах? Зачем иностранные дистрибьюторы станут покупать наши фильмы?

В целом удручающее положение российского кинематографа говорит об уровне культуры страны, о состоянии здоровья нации. Ведь от того, насколько развито искусство, зависит и уровень развития общества. Когда я только начинала работать, не было ни налаженной системы проката, ни кинотеатров. Со временем все это появилось и развилось, но обрело искаженные формы, и мы видим пугающие последствия такого развития. Пока рано говорить о каких-то реальных изменениях к лучшему. Положительная динамика возможна только при условии, что государство всерьез займется разработкой четкой и грамотной политики в отношении кинематографа.

АНТОН МАЗУРОВ

Законы физики

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. Как сегодня можно охарактеризовать ситуацию в индустрии российского артхауса? Что сейчас происходит в этой сфере?

Антон Мазуров. По мне, слова «артхаус» и «индустрия» не очень совместимы. А уж в России они точно не могут употребляться вместе, поскольку у нас нет никакой индустрии артхауса. Есть отдельные продюсеры, которые занимаются производством арткино, при этом всячески открещиваются от этого слова. Одни его боятся, по какому-то своему недомыслию, другие неадекватно оценивают кинопродукт, который они производят: им кажется, что это нечто более доступное. Сегодня есть несколько продюсеров, которые из года в год делают кино, востребованное международными кинофестивалями, а это, собственно, главный критерий. Мы можем не изобретать никаких определений для такой продукции, а просто смотреть, привлекает она отборщиков мировых фестивалей или нет. Если привлекает — это и есть арткино.

Е.Паисова. Произошли ли какие-нибудь изменения за последние годы? Получили ли эти фильмы какую-либо поддержку? Каковы главные проблемы современного артхауса?

А.Мазуров. В целом ничего не изменилось. По-прежнему нет системы, нет государственной политики в области поддержки арткино. Пока ничего и не может меняться, так как для отказа от поддержки есть экономические основания, созданные, в частности, структурой под названием Минкульт. Да и коррупционная составляющая, которая предполагает, что если продюсер находит лазейку в федеральном бюджете, то ему уже все равно, что производить. Он может даже и не вмешиваться в процесс, если система таких взаимоотношений налажена.

В Министерстве культуры существует очень грубое разделение кино на игровое, анимационное и неигровое — так могли бы разделить его люди, пришедшие сюда, например, из мясомолочной промышленности. Чиновники не имеют, в сущности, никакой определенной позиции и относительно того, что и зачем они поддерживают. Государственная политика в области кино до последнего времени четко не сформулирована. Кроме разговоров про какой-то загадочный патриотизм, ничего нет. А какие критерии этого самого патриотизма? Мы не можем их понять из объявлений на министерском сайте. Пространные заявления отдельных фигур, будь то Путин, Михалков или кто-то пониже, — не внятное и аргументированное объявление принципов, а волюнтаризм. Все, что произносится известными деятелями на уровне слушаний Госдумы, — ведь тоже не формулировка приоритетов. Это больше похоже на какие-то маразматические и противоречивые конвульсии. А поскольку нет четких принципов, нет политики, то ничего не меняется.

Важно также, что отсутствует интеллектуальная составляющая государственной поддержки. Нужно было бы изобрести какие-то культурные, точнее, даже культурологические, принципы, которые предполагали бы помощь арткино, системное его производство, продвижение на всех значимых фестивалях. Для этого бюджет не нужен — нужна независимая инициатива, которая даст возможность некоему экспертному сообществу собраться и сформулировать все эти принципы, отточить их и затем объявить. Принципы культурной политики в области кино, инвестиций, производства, проката, продвижения. Это не так уж сложно. Если мы все такие умные, значит, мы понимаем ситуацию и в наших силах собраться и обсудить все проблемы. Не участвуя

в скандалах Союза кинематографистов и в борьбе за или против Михалкова, а спокойно вникая в суть проблемы. Если бы эти принципы были сформулированы, осмыслены и приняты сообществом, экономическая составляющая того, что производится, изменилась бы. Соответственно, и производство арткино было бы организовано по-другому.

Есть фестиваль «Кинотавр», который исходит из неких правильных принципов, хотя, признаться, я не могу четко их сформулировать; есть «Артдокфест», который патронирует Виталий Манский. Все держится на людях, на интеллектуально-идеологическом уровне понимающих, что они хотят производить и показывать. Государство в этом смысле никак им не помогает.

Е.Паисова. Недавно вы оставили компанию «Кино без границ», в которой работали много лет. Что вы сейчас делаете? Планируете ли дальше заниматься развитием авторского кино в России?

А.Мазуров. Мы с Сергеем Ливневым создали продюсерскую компанию «ЛеопАРТ», в которой занимаемся производством и дистрибьюцией арткино. Сейчас у меня идет период переквалификации, пытаюсь стать продюсером. Когда я только начинал, то был в минус первом классе, сейчас, пожалуй, перешел в третий, но, чтобы запустить проект, надо быть в одиннадцатом. На это потребуется какое-то время. Я настроен скептически, но это не значит, что опустил руки, пытаюсь нащупать некую стратегическую идею. Здесь важно не просто схватиться за какой-то проект и сделать «хороший фильм», простодушно веря, что он попадет в Канн. Я хочу проложить некие рельсы, по которым можно будет запускать киновагонетки. В первый раз может не получиться, а в десятый получится.

Естественно, мы обратимся и к государству, поскольку поддержка арткино — одна из его функций. Не будут забыты и зарубежные партнеры, и частные организации, которые готовы инвестировать деньги в российское кино. К сожалению, Россия пока не член не только Евросоюза, но и других важных международных организаций по поддержке кинематографа типа Eurimages или

Кинотеатр «Мир искусства»

программы Media. Или от нас это скрывают, что, конечно, усложняет жизнь. И в том есть определенная вина тех, кто сидит в министерстве. А ведь это должно было стать одной из главных его задач — сделать все возможное, чтобы на законодательном уровне ввести Россию в систему этих программ. В Европе таких программ очень много — чуть ли не в каждом захолустном районе. В Швеции вообще любой тинейджер, желающий снять кино, может рассчитывать на 50 процентов господдержки и получить эти деньги, пройдя простую процедуру. У нас такого и в помине нет: ни грамотной схемы льгот, ни полноценных культурных фондов. Фонд Ходорковского, который был одним из самых продвинутых в области культурных и гуманитарных программ, как известно, был уничтожен. Фонд Прохорова пока не занимается кино, а мог бы заниматься, если бы его стимулировали какими-то привилегиями, в том числе налоговыми.

Е.Паисова. Есть ли реальный интерес к нашему арткино за рубежом?

А.Мазуров. Одна из моих главных задач — выяснить, существует ли такой интерес. Сегодня де факто нет никакой налаженной системной копродукции с западными партнерами. Есть несколько картин крупных продюсеров, созданных в копродукции. Из последних, например, «Монгол» С.Бодрова. Продюсировал ее Сергей Сельянов, производственная компания «Атлас» получила поддержку одной из серьезных немецких кинокомпаний, был выделен солидный бюджет. Есть российские компании, которые покупают услуги западных: организуют съемки или постпродакшн в других странах. Хотя все это частично уже есть и в России, просто цены не всегда адекватные.

В Госкино или как это сейчас называется сидят специальные дамы, которые должны заниматься организацией копродукции, но по факту они лишь шестеренки огромного механизма, непонятным образом распределяющего государственные средства. И в этой деятельности опять же не хватает интеллектуальной, концептуально осмысленной составляющей. Я вспоминаю смешную историю, когда мы прошли всю процедуру для получения денег на производство фильма Отара Иоселиани «Сады осенью», получили их, собрали все документы. Предоставили все — сценарий, раскадровки, множество разных материалов. За время подготовки можно было изучить все творчество Иоселиани. И когда чиновник, который инициировал и проходил с нами всю эту процедуру, получил материалы готового фильма, он был потрясен, что картина не на русском языке. Хотя всем известно, что с 1984 года режиссер живет во Франции и все свои картины снимает на французском. Это говорит не о том, что чиновник не знает творчество Иоселиани, бог бы с ним, но он даже не читал те материалы, что мы для него специально готовили. Это ярко иллюстрирует все, что сейчас там происходит.

Е.Паисова. Просто не хватает грамотных людей?

А.Мазуров. Их как раз много. Проблема в том, что их, грамотных специалистов, не привлекают, потому что они обладают независимым взглядом, а это предполагает, что будут не в общем русле, могут не действовать в фарватере генеральной линии партии, которая сейчас очень четко прописана. Этим сглаживаются все ненужные конфликты. Система воспроизводит серую бюрократическую массу, которая увеличивает расходы на себя.

Е.Паисова. Отдельные личности, имеющие силу и власть, такие, как Константин Эрнст и Виталий Манский, могут что-то изменить?

А.Мазуров. Эрнст — очень авторитетный, креативный, давно сидящий на своем месте чиновник, который выдает себя за бизнесмена. У него безграничные возможности, но мы видим тот продукт, который он выпускает, — массовый, высокобюджетный. Арткино его на деле не интересует. Да, Первый канал покупает такие фильмы и показывает их в 2 часа ночи, допускает в какой-то временной слот — отлично! Но сам Эрнст производить такое кино не собирается. Это его собственное решение, вряд ли кто-то сверху указывает ему, что делать.

У Манского своя история. Он умеет делать кино, продавать его, скажем, на ARTE и привлекать деньги из швейцарских, немецких и французских фондов. Я по-разному могу относиться к его фильмам, но он сделал очень важную вещь — организовал фестиваль «Артдокфест». В этом году он будет проходить в третий раз. Это принципиально важное для нашего кинематографа событие. Подобные фестивали как некие живительные капли культуры могут создавать вокруг себя живое пространство, в котором в дальнейшем будут рождаться интерес, стимул к производству неигрового кино.

Продюсер Роман Борисевич, который постоянно заявляет, что не любит артхаус, тем не менее ежегодно выпускает артхаусные картины, которые вызывают интерес мировых фестивалей. Есть режиссеры, которые, что бы они ни снимали, так или иначе занимаются арткино. Скажем, Герман-младший — он тоже делает арткино, и не важно, что кому-то оно интересно, а кому-то нет. В его кино нет заигрывания с массовой аудиторией. Так что каждый делает что-то в этой сфере, но все это капли в море.

Е.Паисова. Вы слышали про клуб «АРТкино», в котором организованы курсы для начинающих режиссеров, операторов, сценаристов? Как вам кажется, может ли подобная любительская организация воспитать профессионалов, пробудить интерес к производству авторских работ?

А.Мазуров. Я знаю про этот клуб, но для меня пока это загадочная организация. Не вижу результатов ее деятельности, системно она никуда не встраивается. Не заметил, что она по-настоящему зацепила тех, кому могла быть интересна. Конечно, это мой скептический взгляд. Но я действительно не понимаю «конечный продукт». Да, молодые люди снимают короткометражки. И что дальше? Качество обучения в «АРТкино», как говорится, не гарантировано. Это независимая альтернатива, хотя, насколько я понимаю, и у них есть какая-то подпитка от госструктур. Как явление клуб — это хорошо, потому что любая клубная структура тоже коацерватная капля, которая предполагает возникновение других, а затем в результате их слияния может возникнуть целая цивилизация.

Е.Паисова. Часто можно услышать мнение, что наши зрители не готовы к арткино, не воспринимают его. Как сегодня обстоят дела с кинообразованием у зрителей в России? Вырос ли зрительский интерес к такому кино?

А.Мазуров. Здесь тоже все непросто. В Великобритании, например, эстетику кино, его основы, историю преподают в школе. Так проявляется политика государства. У нас государственная политика проявляется в том, что показывают по государственным каналам (не будем трогать «Культуру» — святой канал для сельских учительниц; кругозор его неширок, миллион табу, а следовательно, огромный пласт мирового кинематографа им отсекается) и в сфере проката (хотя тут политика вообще отсутствует).

Нет осмысленной прокатной политики, поддерживающей отечественное фестивальное кино. Понятно, что такое кино — не то, что выходит на 300—1000 копиях. И ясно, что ему нужно помогать. Но в нашем прокате подобной поддержки нет. Кроме того, одной из основных проблем для наших зрителей являются субтитры. Это настоящая драма. Субтитров в кинотеатрах боятся, как огня. И если фильм на русском языке еще имеет минимальные шансы попасть в кинопрокат, то у зарубежного артхауса их совсем мало. В начале 2000-х был интерес к такому кино как к новому культурному событию. Отдельные режиссеры в тот период успели засветиться, аудитория их запомнила, и теперь они довольно успешно воспроизводят сами себя. Что бы ни снял, скажем, фон Триер, публике это всегда будет интересно. Десяток таких режиссеров наберется. Но время идет, кино развивается, и многие из мэтров либо уже вышли на пенсию, либо, увы, не способны быть законодателями в области эстетики кино. А мы продолжаем именно ими интересоваться. Эта инерция сильнее, чем интерес к новому. Но это плохая тенденция. Некоторые сумасшедшие дистрибьюторские компании пытаются продвигать действительно новое, неизвестное кино, и крупнейшей из них было, конечно, «Кино без границ».

Но история этой компании в том виде, в каком она существовала, уже закончена. Это также проявление определенной негативной тенденции, инерции движения по нисходящей.

Сейчас, может, и есть интерес зрителей к новому арткино, к новой эстетике, но все это нивелируется в первую очередь уровнем проката. Ведь в России нет культуры просмотра в кинотеатрах. Процветает пиратство, фильмы скачиваются самым безжалостным образом. Не для того чтобы посмотреть и полюбить, а чтобы посмотреть побыстрее. И даже если тот или иной фильм полюбился, никто не пойдет затем смотреть его в кинотеатр. Это неправильно, так как то, что мы видим на большом экране и на маленьком, — разные виды искусства. Просмотр на киноэкране первичен, но в России это не осознают, а пиратские сайты не увеличивают количество зрителей кинотеатров. Конечно, фон Триер выходит на десяти копиях и собирает триста тысяч долларов, и это солидное количество зрителей для такого количества копий. Но не каждый так работает. И потом, тут нет никаких гарантий. Несколько лет назад картина того же фон Триера «Самый главный босс» выходила у нас в кинотеатрах, но интерес к ней был минимальный. Если бы развитие культуры кинопросмотра давало четкий результат — увеличение аудитории кинотеатров, то можно было бы говорить об эволюции зрителей. Но ничего подобного не происходит. С некоторыми фильмами удается обмануть зрителя, создать искусственно подогретый избыточный интерес, «hype» вокруг картины, основанный на скандале, на откровенных сценах, на каком-то запрете. Но систематически таким образом невозможно повышать зрительский интерес.

На мой взгляд, многое тут связано с состоянием страны. Там, где монополизировано телевидение, не развивается в достаточном объеме свобода печатных и электронных СМИ, многое уходит в застой. Отсутствует политическая борьба, нет реальных политических дискуссий. Они ведь тоже требуют интеллектуальной подпитки, но сейчас она никому не нужна. Есть академическая среда: РГГУ, Высшая школа экономики и еще пара вузов, где что-то происходит. Но это очень тонкая прослойка, замкнутая сама в себе. Должны быть налажены каналы распространения накопленной гуманитарной информации, в том числе политический, но их нет. Не востребована эта составляющая. Поэтому получается, что гуманитарно образованный молодой человек уходит в себя. Среда, в которой находится молодое поколение сегодня, — не живительная.

Кроме того, преподавание в области кино в России находится на очень низком уровне, в первую очередь во ВГИКе. Киноведы, которые должны задавать интерес к кино как к некоей исторической традиции искусства, сейчас самые забитые и маргинальные персонажи, а ведь когда-то говорили, что именно они — элита ВГИКа. От курса из двенадцати студентов в профессии остаются двое или трое.

Е.Паисова. Сегодня проводится много дискуссий по вопросам культуры, часто обсуждают ее состояние, пути развития, кризис и т.п. И участвуют в этих разговорах умные люди, профессионалы в различных областях. Неужели их никто не слышит? И какие слова надо произносить, чтобы побудить к реальным действиям?

А.Мазуров. Слова остаются словами. Надо трезво оценивать ситуацию. Практически любой результат от «прививок» культуры — почти как результат спортивных тренировок: в какой-то момент видишь, что можешь подтянуться уже двенадцать раз, а не два. Или что мышцы у тебя увеличились. Но у нас такого результата нет. Есть очень маленькое поколение папенькиных сынков от кинематографа. Кто-то из них действительно одарен, а кто-то просто ремесленник. Одни делают массовое кино, другие — их крайне мало — снимают арткино. Есть несколько самоучек, молодых режиссеров, которые и становятся голосом нового кинематографического поколения. Но нет поддержки этого нового голоса. Фильмы не доходят до зрителя так, как должны, чтобы доносить до него свою энергию. Скоро выходит очень важная карти-

на Мизгирева «Бубен, барабан» — я не знаю, как сложится ее прокатная судьба, выйдет ли она в кинотеатрах. Может, выйдет в пяти-десяти копиях, а в России 140 миллионов человек. Картина реально очень актуальная, задевающая, обжигающая.

Все сейчас очень дискретно — есть какие-то продюсеры, какие-то режиссеры, какие-то киноклубы, отдельные кинотеатры, дистрибьюторские компании. Но нет никакого движения в сторону повышения кинокультуры и раскрепощения мозгов в области визуальных искусств. Нет культурных сетей, которые давали бы страховку тем, кто хочет делать настоящее кино.

Е.Паисова. Как, по вашему мнению, повлияют на кинематограф произошедшие недавно события в Союзе кинематографистов?

А.Мазуров. Они имеют слабое отношение к кинематографу. Просто Союз себя дискредитировал. Он ни на что, кроме как на возможность поддержать кинематографистов-пенсионеров, в сфере кино не влияет — ни на качество, ни на количество фильмов, снимаемых молодыми режиссерами. А устроенный скандал и демонстрация силовых возможностей «старой-новой» команды... Ведь ничего другого не произошло.

Е.Паисова. Как вы относитесь к разговорам о кризисе драматургии, неумении искать новые темы, создавать актуальные сюжеты?

А.Мазуров. Все это, опять же, связано с недостатками системы образования, которая работает, как устаревший конвейер. Во главе творческого вуза должна быть творческая натура, а не чиновник. И жизнь в творческом вузе должна поддерживаться не только деньгами, но прежде всего идеями и свободой. А свободой в наших вузах, во ВГИКе, в частности, как я понимаю, и не пахнет. И уже не важно, есть там хорошие мастера или нет. Если мы хотим, чтобы что-то менялось, надо радикально менять систему.

В области культурной политики в нашей стране доминируют дремучесть и консерватизм. Пока это так, культура либо не развивается, либо развивается сама в себя, как вакуумная воронка. Культура результат политики, а политика — результат культуры. Сейчас политика культуру задавила. Во всяком случае, они практически не сообщаются. Разве что на той волне, где бюрократическая часть культурного сообщества воспроизводит все те же консерватизм и дремучесть. Соответственно, культура не может дальше выплескивать какие-то протуберанцы нового, открытий в политику, чтобы менять среду вокруг себя.

Наше время — сытое, серое, буржуазное, оно не воспроизводит яркие, энергичные личности, все они, как в прежние времена, ушли в себя. Кто такие современные деятели культуры? Стыдливо молчащие люди. Их молчание привело к тому, что они утратили свой статус общенационально значимых фигур. Поэтому на их фоне активно действующий силовик Михалков смотрится очень эффектно и эффективно, и именно он задает тон в русском кинематографе. Никто ему не противостоит. Если раньше хотя бы были разные полюса, то сейчас они полностью стерлись. Эти полюса надо воссоздавать, в том числе на уровне культуры. Тогда появятся силовые линии — по простым законам физики. Нужно посмотреть вокруг — кто еще состоятелен, кто непродажен, кто готов заняться подлинным творчеством — и начать действовать и по-настоящему работать.

ЭРИК ЛАЖЕСС:

«Бокс-офис делают авторы»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА КИРЬЯНОВА

Кинопрокатная компания Pyramide была создана в Париже группой французских режиссеров и кинопродюсеров в 1987 году. Среди ее основателей значатся такие известные личности, как Луи Малль и разоблачитель буржуазных нравов, самый провокативный режиссер 60-х, а затем продюсер Мишель Сейду. За несколько десятилетий своего существования Pyramide стала одной из наиболее значимых компаний в области проката и продюсирования авторского кино во Франции и за рубежом. В ее каталоге насчитывается несколько сотен фильмов таких режиссеров, как Джим Джармуш, Никита Михалков, Аки Каурисмяки, Патрис Шеро. Фильмы многих из них Pyramide выпустила во французский прокат, когда те были еще неизвестными дебютантами, и стала первооткрывателем будущих призеров Каннского и Венецианского кинофестивалей. О работе с последним фильмом Андрея Звягинцева и о том, каковы возможности российского кино во Франции, рассказывает генеральный директор Pyramide Эрик Лажесс, вот уже много лет специализирующийся на прокате наших картин в Европе.

Татьяна Кирьянова. Некоторое время назад ваша кинокомпания выпустила во французский прокат «Изгнание» Андрея Звягинцева. Рисковали ли вы, принимая это решение?

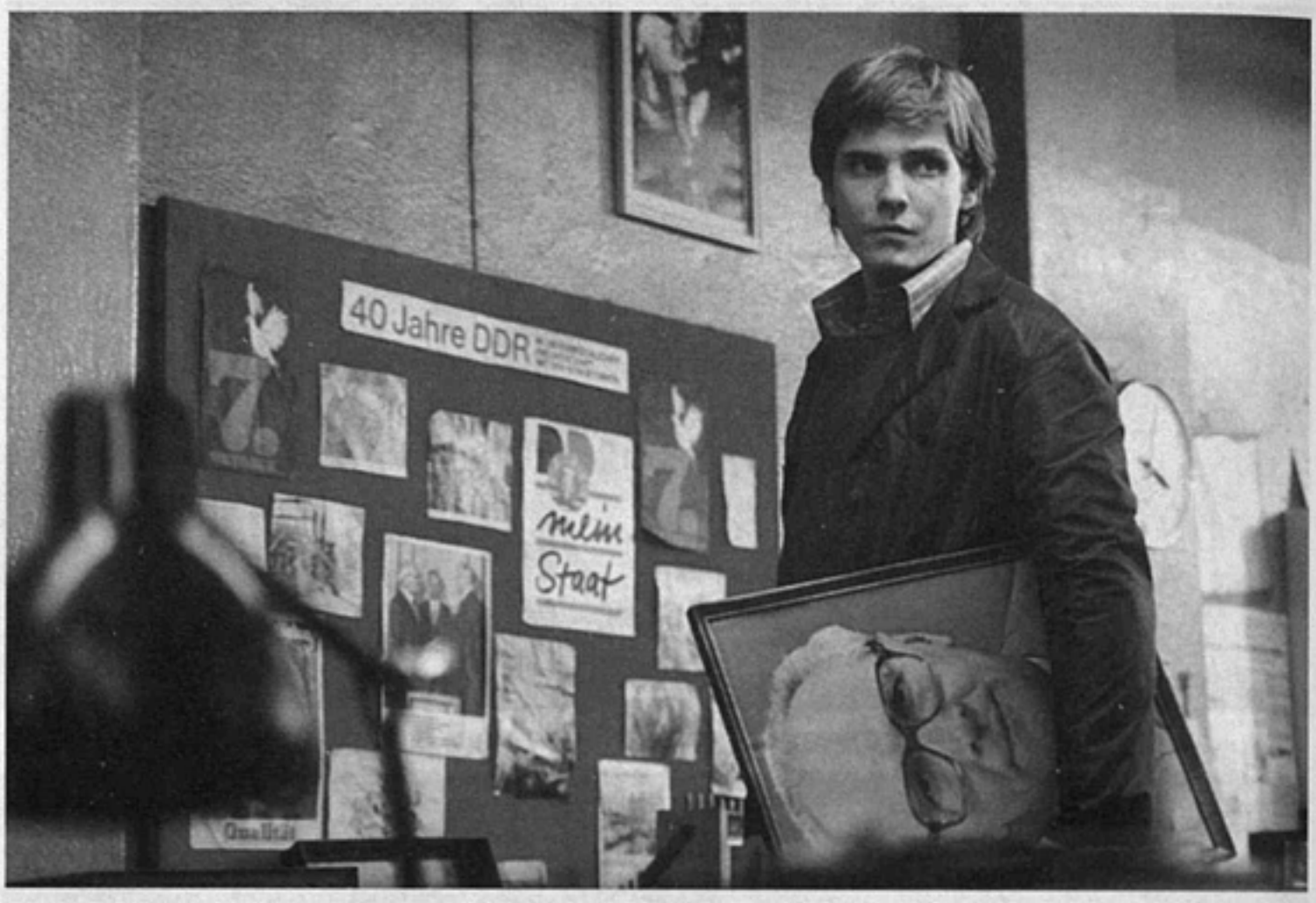
Эрик Лажесс. И «Возвращение», первый его фильм, и вторая работа «Изгнание» пользовались у французских дистрибьюторов большим спросом. Хотя надо отметить, что «Изгнание» — более трудный фильм с точки зрения проката, чем «Возвращение».

Татьяна Кирьянова. С чем, по вашему мнению, это связано?

Эрик Лажесс. Причина кроется прежде всего в продолжительности: любая картина, которая идет более двух часов, для прокатной компании является проблемой. Я думаю, что именно поэтому «Изгнание» по-настоящему не пошло во французском прокате. Просто никак не пошло. Для меня это было удивительно, ведь я, например, в этот фильм сразу влюбился. Поэтому не стал бы связывать отсутствие успеха с тем, что картина — российского производства. Фильм из любой другой страны, который идет больше двух часов, столкнулся бы с теми же трудностями.

Татьяна Кирьянова. Но бывают и исключения? «Гармонии Веркмейстера» венгерского режиссера Белы Тарра или фильмы Вонг Карвая обладают не меньшей продолжительностью, но это нисколько не мешает им пользоваться огромным успехом у французской публики.

Эрик Лажесс. Да, вы правы. Можно назвать даже трехчасовые картины, которые очень успешны во французском прокате. Однако прежде всего нужны отличные отзывы в прессе, чтобы у зрителя создалось ощущение, что это действительно исключительный фильм, который просто нельзя пропустить. А «Изгнание» французские критики оценили как довольно среднюю работу. Надо заметить, что в нашей стране пресса обладает большим влиянием, особенно в сфере авторского кино. Если критики плохо или средне отзываются о фильме, нельзя рассчитывать на большие сборы в прокате. К тому же, повторюсь, при продолжительности фильма в два с половиной часа отзывы в прессе приобретают еще большее значение, так как конкуренция увеличивается и зритель в любом случае скорее всего предпочтет пойти на фильм покороче.



«Гудбай, Ленин!», режиссер Вольфганг Беккер

Татьяна Кирьянова. А какие российские фильмы можно сегодня увидеть во французских кинотеатрах?

Эрик Лажесс. «Изгнание», «Остров» Павла Лунгина, «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики. Первые два фильма наша компания выпустила в прокат в начале прошлого года. Но в целом российские фильмы, которые в последние годы входят в репертуар французских кинотеатров, можно пересчитать по пальцам. Несмотря на то что на фестивальных кинорынках я вижу довольно много ваших картин, пробиться в мировой кинопрокат удается единицам.

Татьяна Кирьянова. Вы можете объяснить такую ситуацию?

Эрик Лажесс. Нельзя забывать, что существует понятие «мода». Сейчас, например, в моде фильмы режиссеров «новой немецкой волны» или румынское кино. Несколько лет назад в моде был датский и китайский кинематограф. Одна волна с неизбежностью сменяет другую.

Татьяна Кирьянова. Получается, что успех фильмов практически не зависит от их содержания?

Эрик Лажесс. Нет, конечно же, зависит. Когда на экраны подряд выходят та-

«Остров», режиссер Павел Лунгин

кие картины, как «Гудбай, Ленин!», «Жизнь других», «На краю рая» (кстати, новый фильм Фатиха Акина пользовался большим успехом во французском прокате), у зрителя формируется определенное представление о немецкой кинематографии. Грубо говоря, он думает: «Оказывается, Германия — это не только гестапо. У этой страны есть еще и другая история, где присутствует не только страх, но и иные эмоции». А затем начинает работать механизм привычки. Зритель идет на следующий фильм. Ему становится интересно, он уже не боится разочароваться.

Татьяна Кирьянова. Как вы считаете, есть ли такие же шансы у российского кино?

Эрик Лажесс. Несомненно, есть, так как российская кинематография обладает богатой традицией. Фильмы Сергея Эйзенштейна, Михаила Калатозова до сих пор любят и знают во Франции. В свое время большой популярностью пользовались картины Никиты Михалкова «Очи черные», «Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник». Потом появился Павел Лунгин: «Свадьба», «Олигарх», недавно мы выпустили «Остров». Эти фильмы собрали очень неплохие суммы во французском кинопрокате. «Свадьбу» увидели сто тысяч зрителей, «Олигарх» — девяносто тысяч. «Изгнание», для сравнения, к сожалению, посмотрели только двадцать тысяч. «Утомленные солнцем» собрали во Франции четыреста тысяч зрителей.

Татьяна Кирьянова. А что же тогда с российскими блокбастерами, на которые так уповают влиятельные российские продюсеры, надеясь благодаря коммерческим фильмам улучшить имидж российской кинопродукции за рубежом?

Эрик Лажесс. На мой взгляд, это абсолютно тупиковый путь. Коммерческая продукция неанглоязычного производства никогда не сможет пересечь границы той страны, в которой она была создана, — будь то Россия, Южная Корея или любая другая «экзотическая» или неанглофонная страна на мировом кинорынке. Это подтверждают и данные кинопроката: «Ночной Дозор» ничего не собрал во французском прокате, абсолютно ничего.

Татьяна Кирьянова. Как вы считаете, в чем причина такого невнимания к российской коммерческой кинопродукции?

Эрик Лажесс. Любой блокбастер, и «Ночной Дозор» в том числе, рассчитан преимущественно на молодую аудиторию. Но если вы обратите внимание на пристрастия сегодняшней молодежи, на то, какие фильмы смотрит она во всем мире, то вы увидите, что в подавляющем большинстве случаев этот рынок полностью принадлежит американскому кино. «Властелин колец», «Монстро», «Звездные войны» — вот это, как говорится в молодежной тусовке, «круто». Заметьте, что немецкие фильмы, добившиеся успеха в прокате, не предназначены для молодой аудитории. Они интересны старшему поколению, это фильмы для взрослых. Что, тем не менее, не помешало «Жизни других» собрать в наших кинозалах полтора миллиона зрителей абсолютно разного возраста. А вот, например, «Беги, Лола, беги», более коммерческая картина Тома Тиквера, во Франции прошла незамеченной. И это несмотря на ее огромный успех в немецком прокате.

Татьяна Кирьянова. Значит, на блокбастеры рассчитывать не стоит. А у каких же российских фильмов есть шансы пересечь эту невидимую границу?

Эрик Лажесс. Российское кино — это преимущественно кино авторское. А если фильм снят на любом другом языке, кроме английского, в представлении зрителя это уже авторский фильм. Повторю, что, к примеру, немецкие картины, добившиеся успеха в прокате, не были предназначены для молодой аудитории. Это авторское кино, которое прежде всего интересно для более подготовленной публики всех возрастов. Так что я бы сделал такой вывод: российский фильм, как и любой другой неамериканского производства, чтобы быть успешным в европейском и мировом прокате, должен быть авторским.

Живой Журнал - Microsoft Internet Explorer

Файл Правка Вид Избранное Сервис Справка

Назад Поиск Избранно

Адрес: http://www.livejournal.ru/

Назад на Обнаженная Йовович | Живой Журнал

LiVEJOURNAL
gamma

В ЖЖ

Например: Б

ГЛАВНАЯ СЮЖЕТЫ

Явление Джобса народу

39, 10 сентября в 22 ч. 00 мин.

Самым интересным событием на Apple Musi
Франциско стала не презентация новых айпо
месяцев появление на публике Стива Джобс
гуру овацией

Обнаженная Йовович

105, 10 сентября в 21 ч. 00 мин.

Тридцатичетырехлетняя Милла Йовович уже
позировала в весьма откровенной фотоссес
Ребрами наружу

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Беда коммунизма

ЖЖ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Еще Мак-Люэн заметил, что Маркс не придал никакого значения открытию телеграфа[1]. И подчеркнул, что в марксизме отсутствует теория массмедиа (как — и это весьма примечательное и, по видимости, не случайное обстоятельство — отсутствует она, между прочим, и в наши дни в сколько-нибудь общем виде). Вероятно, этим частично объясняется тот факт, что для подавляющего большинства левых активистов средства массовой информации до сих пор предстают в каноническом образе рупора капитала — оболванивающего население рупора, который следует при первой же возможности отобрать у правящего класса, с тем чтобы начать проповедовать массам противоположные (предположим, социалистические) ценности. А пока захват СМИ остается за бортом актуальной повестки дня, эти товарищи предлагают использовать капиталистические массмедиа «оптимально», «партизански», создавая собственные медийные ресурсы, вбрасывая собственные информ-поводы, разоблачая манипуляции капиталистической журналистики, доводя до абсурда те или иные буржуазные модели и т.д.

Иными словами (и сей скандальный факт тоже ни для кого не секрет), левым в равной степени свойственно как моральное возмущение манипуляциями медиа, так и самая широкая готовность к совершению аналогичных манипуляций самостоятельно либо за счет политических противников.

Эту двойственную позицию (и, в общем, откровенно слабую, если помнить об особом социальном пафосе левого движения) убедительно проанализировал немецкий поэт и культуролог Ханс Магнус Энценсбергер, который в своей статье «Составные части теории массмедиа»[2] (1970) обвинил левых в политической шизофрении, а студентов 1968 года — в кустарном отношении к гигантским возможностям, предоставляемым СМИ. Энценсбергер проницательно диагностирует возникающую на глазах «индустрию сознания», анализирует взаимодействие новейших на тот момент СМИ (спутниковое ТВ и т.п.) с более «древними» их формами (печатью, радио, фильмами и т.д.) и приходит к выводу о формировании в обществе универсальной электронной медиасистемы.

Нам, однако, интереснее другое. Массмедиа, утверждает Энценсбергер, по своей сути эгалитарны: *«Именно медиа впервые в истории делают возмож-*

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2009, № 6.

[1] См.: M c L u h a n Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. New York, Signet, 1964.

[2] См.: E n z e n s b e r g e r Hans Magnus. Constituents of a Theory of the Media. — New Left Review, 1970, N 64.

ным участие масс в социальной жизни, поскольку практические средства СМИ находятся в руках масс». Положение вещей, при котором СМИ являются инструментом правящего класса (и капитализма как такового), противно духу и природе медиа, которые состоят в открытой коммуникации и равноправном обмене информацией.

Эта точка зрения была подвергнута острейшей критике Жаном Бодрийаром. В книге «Реквием по массмедиа», вышедшей спустя два года после статьи Энценсбергера (но посвященной именно ей), Бодрийар настаивает на том, что СМИ принципиально некоммуникативны. Ошибочно думать, пишет Бодрийар, будто «массмедиа принадлежат к сфере *«чистого и простого распространения»*... Массмедиа продуцируют социальное отношение не в качестве носителя содержания, но самой своей формой и своей реализацией... Массмедиа — не коэффициент, но оператор (effecteur) идеологии»[3]. И далее, уже в рамках полемики с марксизмом: «Как товар не существует нигде, кроме как в меновой стоимости, так и идеология в современном мире не существует без массмедиа».

Запомним эти слова, а пока вернемся к «Составным частям...». Энценсбергер выделяет восемь структурных признаков нынешних СМИ и противопоставляет им восемь принципиальных особенностей подлинного массмедиа:

— освободительный характер СМИ (вместо нынешнего repressive use of media);

— децентрализация (вместо нынешней подконтрольности центру);

— каждый получатель информации является также и ее потенциальным передатчиком (в отличие от нынешней ситуации, при которой одному передатчику соответствует множество получателей);

— мобилизация масс, всех и каждого (вместо нынешней скованности отдельных групп);

— интеракция всех вовлеченных в процесс, наличие обратной связи, *фидбэка* (вместо нынешней консьюмеристской пассивности читателя-слушателя-зрителя);

— обучение политической культуре (вместо нынешней деполитизированности медиа, ориентированных, добавим, на зрелищность);

— коллективное производство (вместо нынешнего производства, сосредоточенного в руках специалистов);

— социальный самоконтроль (вместо контроля собственников).

Присмотримся к этому перечню. Он выглядит безупречным. Ощущение, что Энценсбергеру удалось сформулировать идеальную платформу для любых масштабных проектов, претендующих на функционирование в социальном поле. Со времен написания этого текста прошло сорок лет, но едва ли в наше время найдется хоть один политик, который не обещает ровно того же, что требовал Энценсбергер от СМИ в 1970 году: равноправия, прозрачности, подотчетности, всеобщего участия и т.д. Но, помимо чувства внутреннего согласия, безошибочно угадываемого политиками, нет ли здесь также и некоего дежавю? Не напоминает ли этот список фирменные отличия медиа-системы под названием Интернет? Не совпадают ли все эти «децентрализации» и «фидбэки» с технологическими принципами или даже, не побоимся этого слова, *с идеологией* «повсеместно протянутой паутины»? И не реализована ли большая часть этих установок в пресловутой блогосфере и, в частности, в Живом Журнале? (Особенно если вообразить, что он перешел в общественную собственность.)

Безусловно, многое реализовано в форме скорее карикатурной. Скажем, говорить о «социальном самоконтроле» блогеров в ситуации, когда «средства производства» (серверы с программным обеспечением, техподдержкой и т.п.) остаются в руках частного капитала, можно только с существенными

---

[3] Baudrillard J. Requiem pour les médias. 1972. — Здесь и далее цит. перевод с французского М.М.Федоровой. См.: http://www.politizdat.ru/article/50/

оговорками. И все же все основные правила — децентрализация, мобилизационный потенциал, обратная связь, чисто техническое равноправие юзеров и т.д. — в Живом Журнале так или иначе соблюдаются, — просто потому, что так технически устроен Интернет и конкретно интернет-форум, одним из развитых вариантов которого является LiveJournal. Может быть, в той мере, в какой ЖЖ является свободным медиа, коммунизм уже наступил, а мы его проморгали?

ЖЖ сегодня — это место, где родился и вырос совершенно новый, уникальный тип русского человека — «блогер» (чаще пишут с двумя «г», на английский манер). Блогер — это единица информационного (и «постинформационного») общества, получатель и передатчик (распространитель) «актуальной информации», тот самый receiver, который одновременно transmitter, — так что этот пункт программы Энценсбергера можно считать реализованным на сто процентов. Соблюдена и мобилизационная составляющая — поскольку популярный блогер ничем не уступает общественному лидеру по способности мобилизовать свою аудиторию (тем самым блестяще иллюстрируя глубокий кризис института представительной демократии в условиях общества спектакля).

Для «успешного» и, если угодно, «профессионального» блогинга важно сочетание регулярности и частотности публикаций. В этих условиях принципиальной становится оптимизация как получаемой информации, так и выработки собственного информационного артефакта: экономика блога должна быть экономной. Стремление увидеть описываемую проблему с действительно разных сторон снижает и оперативность подачи (осмысление требует времени), и сенсационность (проблема может оказаться ложной). Но в первую очередь снижается ее, проблемы, эмоциональный потенциал. Поэтому объективность — каковая состоит не в простой нейтральной ретрансляции, а в усилии индивидуального и целостного осмысления проблемы[4] — не слишком востребована бойкой блогосферой. А основной стратегией блогера быстро, но верно становится аффект — и чем он экономичнее, тем лучше[5].

Рассмотрим случай, когда обычный блогер занимается не выработкой так называемого первичного (оригинального, собственного) контента, но таким привычным для себя делом, как *«копипаст»* (ретрансляцией той или иной актуальной новости)[6]. Чтобы его сообщение вызвало максимально широкий отклик, он добавляет в полученную им информацию кое-что от себя — это может быть некое резюме, суждение, анализ, но все же блогеру проще добавить некоторое количество *модальности*, замещающей более дорогостоящее и более медленное интеллектуальное усилие. В ход идут собственные выделения, которые у блогера в избытке органически: слезы, слюна, если угодно — моча и т.д. («я плакалъ», «пацтолом» и т.д.). Эффективна желчь, то есть возмущение, сарказм, черный юмор, горькая усмешка («жесть!») и другие их

---

[4] Забегая вперед, отметим, что субъектом может выступать также и «множество», и «народ», но не «масса».

[5] Одним из самых эффективных блогов по этому показателю следует признать уже упоминаемый выше блог drugoi (давно логично превратившийся в инструмент манипуляций общественным мнением и благополучно «монетизированный» вместе с приходом SUP), который состоит из републикованных фотографий новостных агентств с минимальными (часто тоже взятыми из новостей) комментариями или без них. По соотношению «затраченное усилие / полученный отклик» drugoi оставит позади журналы большинства даже самых популярных писателей и аналитиков Живого Журнала, чьи постинги — тексты — требуют несколько больше личного участия и (душевного, творческого, интеллектуального) труда. Даже виртуалы, целенаправленно занимающиеся «набросом говна на вентилятор» (сетевое выражение, точно описывающее один из самых эффективных примеров сетевой стратегии), больше — хотя бы чисто эмоционально — вовлечены в процесс, нежели автор ресурса, главное достоинство которого — налаженный алгоритм обновлений качественных фотографий из мировой новостной ленты.

[6] Первоначально блогами и называли именно ресурсы, транслировавшие ссылки по определенным темам и чаще даже без какого-либо комментария. В этом строгом исходном смысле Живой Журнал не является блогом, а его пользователь — блогером. Позднее, впрочем, понятия «блога» и «блогера» существенно расширились.

многочисленные вариации, в простонародье глум. Популярной становится и постироническая стратегия *умиления*. Большим успехом пользуются праведный гнев и призывы к расправе, в идеале собирающие как тысячи добровольных линчевателей, так и десятки защитников, бубнящих каждый свое и тонущих в общем оре. Объемные высказывания в блогосфере не особо приветствуются (исключения — журналы, приучившие своих читателей к неторопливым осмысленным текстам), есть на сей случай и мемы[7]: «ниасилил», «многа букав». Надо ли пояснять, что «ниасилил» в контексте ЖЖ — вовсе не откровенное признание своих ограниченных способностей, но ироническое указание автору на «неформат», а заодно и торжество быстрого над медленным, эффективного над неэффективным.

Еще один, исключительно важный и часто игнорируемый момент, связанный с медиа (несмотря на всю, казалось бы, затертость знаменитого афоризма Мак-Люэна про месседж), состоит в том, что они форматируют самый процесс производства транслируемых смыслов. В результате, например, добродетели публичного человека начинают определяться через его соответствие передовым медиа своего времени (чего бы стоил Сократ без владения искусством *симпозиона*, то есть физической способности пить много вина, сохраняя ясность мысли и удерживая в памяти все нити разговора?). Несколько десятилетий назад телевидение приучило нас считаться с мыслью, что репортаж с места события — это полноценная и передовая современная «поэтика», к чему или к кому бы она ни относилась. Медиа универсализируют общество на свой лад. Телевизионный репортаж и круглосуточная трансляция наглядно доказали, что между событием и его осмыслением дистанция отныне отсутствует, на нее просто нет времени. Это телевизионное влияние не тотально; философы, например, не принялись разъезжать по миру с камерами или выступать в телевизионных передачах (хотя подобных примеров не счесть, взять того же Бодрийара), но оно решительно привело к тому, что специфически телевизионные достоинства — краткость, оперативность, понятность, общедоступность и т.п.[8] — оказались качествами *предпочитаемыми*, выделяемыми *в массе* среди прочих и стали распространяться уже не только на телевидение и телевизионщиков. Влияние телевидения состоит не в том, что оно промывает мозг, а в том, что благодаря ему мы все (не только чуткие к общественной конъюнктуре, но и равнодушные обыватели) сознательно или нет, превратились в реальные или воображаемые телеперсонажи, в ведущих и гостей передач, в телевизионные головы.

Эта телемагия ощутима до сих пор. Но передовой медиасредой сегодня стала, конечно, блогосфера. Запись в блоге — это малая лирическая форма, тяготеющая к аффекту. И дело опять-таки не в том, что сегодня все, даже наиболее влиятельные политики, от Медведева до Обамы, один за другим обзавелись блогами, а в том, что политика блогерского всхлипа стала универсальной. И формулируется эта политика так: максимум трансмиссии, минимум искупающей ее осмысленности, роль которой все чаще играет доходчивая эмоция.

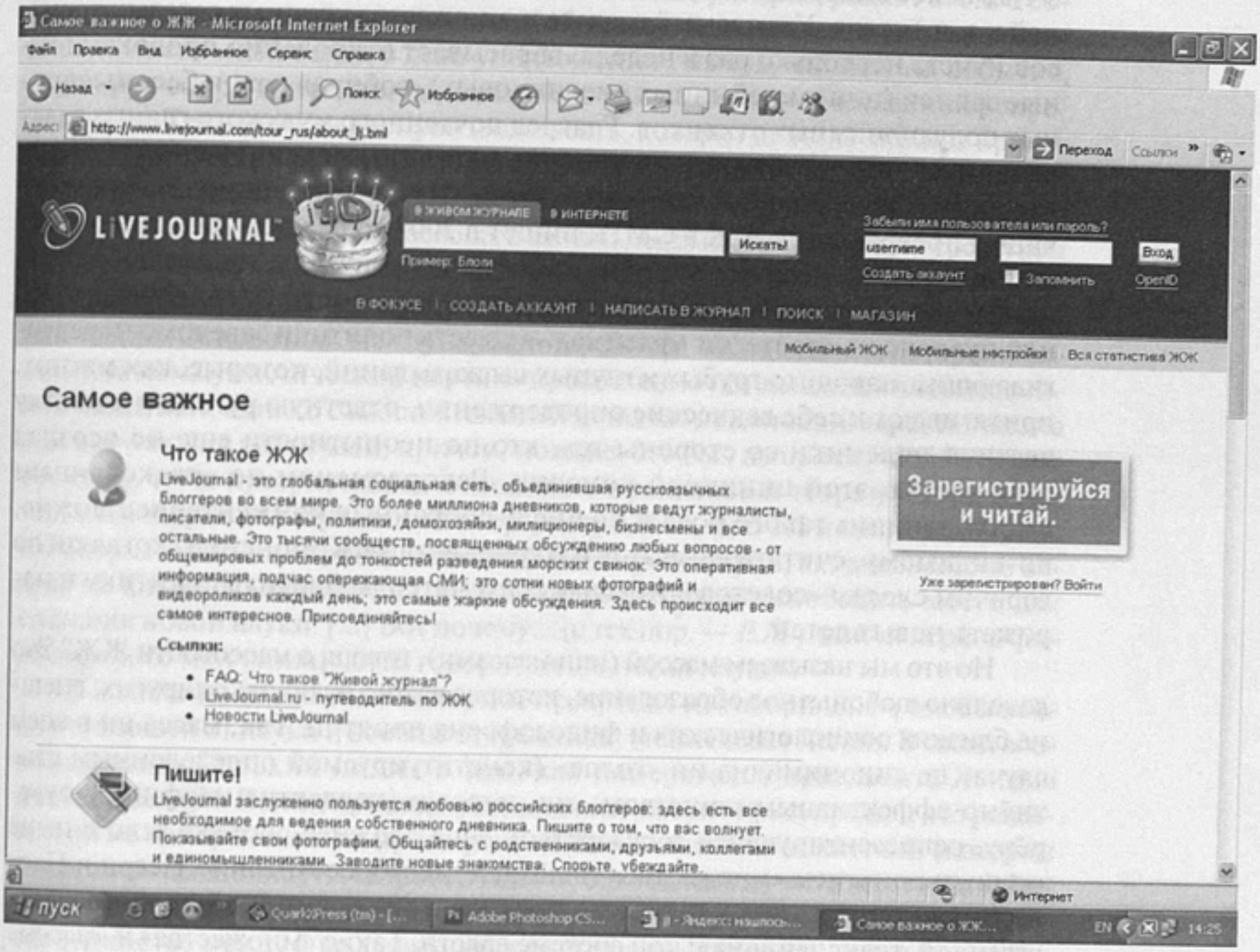
В общем, чем больше реализуются в ЖЖ идеальные признаки идеального СМИ (блогеры децентрализованы, неподконтрольны, мобильны и т.д.), тем очевиднее доминация в нем аффекта над смыслом, а с ней и правота Бодрийара, задолго до всякого Интернета настаивавшего, что средства массовой информации не развивают, а уничтожают коммуникацию. В том же «Реквиеме

---

[7] Мем (англ. meme) — единица культурной информации, распространяемая от одного человека к другому посредством имитации, научения. Понятие «мем» было разработано Клинтоном Ричардом Докинзом в книге «Эгоистичный ген» (1976). В блогах мемами обычно называют устоявшиеся и чаще всего абсурдистские словечки, поговорки, устоявшиеся фразеологизмы. Образцы мемов в ЖЖ: «В Бобруйск, животное», «Учи, сука, албанский», «Когда мы придем к власти», «Нет ли здесь антисемитизма», «Превед, медвед» и другие.

[8] Понятно, что ориентация на эти качества часто оборачивается их отрицательными сторонами: примитивностью, упрощенностью, вульгарностью и т.д.

по массмедиа» Бодрийар возражал, несколько наивно, Энценсбергеру: «Можно подумать, что обладание телевизором или видеокамерой открывает новую возможность установления отношений и обмена! Оно дает ничуть не больше возможностей, чем обладание холодильником или тостером». Появление Интернета обессмыслило этот аргумент (поскольку собственный сайт есть аналог собственного СМИ) и подчеркнуло резоны марксистского исследователя, однако на практическом уровне мы видим, что в конечном счете актуальнее оказывается диагностика Бодрийара. «Мы прекрасно знаем, что следует



из того, что каждый имеет свой talkie-walkie или свой «Кодак» или сам снимает кино: персонализированное дилетантство, эквивалент воскресного рукоделия на периферии системы»[9].

Но что стало причиной этой деградации (движения от смысла к аффекту, от общения к трансляции), этого отчуждения, в котором пребывает сегодняшний ЖЖ? Чехарда владельцев, несомненно, деморализовавшая «здоровые силы» сообщества (не отдельных членов, а именно всего сообщества)? Нахрапистая капитализация ресурса? Бездарный менеджмент SUP? Или, может быть, простой рост демографических показателей, повлиявший и спровоцировавший все вышеперечисленное разом?

Трудно избавиться от ощущения неизбежности пути, проделанного Живым Журналом. Трудно отрицать и тот факт, что почти уже мифический период ЖЖ, который сегодня выглядит его условным «золотым веком», завершается с достижением некоей символической «точки невозврата», за которой он бесповоротно превращается в СМИ. Причем в этой аббревиатуре важнейшим для нас является не «средство» и не «информация», а то, что они имеют принципиально массовый характер.

[9] Бодрийар, 1972, http://www.politizdat.ru/article/50/

ЖЖ превращается в СМИ — и в нем возникают рейтинги и всяческие «топы», иронически, но любовно прозванные «пузомерками». Именно с превращением в СМИ появляется стремление к «монетизации» как у владельца, так и у отдельных блогеров. Именно в качестве массового ресурса ЖЖ провоцирует своих обитателей на подвиги, которым позавидовал бы сам Герострат. Именно в качестве нецензурируемого, но массового медиума ЖЖ ежедневно соблазняет даже не малых сих, но весьма солидные публичные лица на высказывания, которые они едва ли допустили бы в чуть более опосредованной (если угодно, централизованной, репрессивной и т. п.) среде. Уважаемый создатель множества крупных сетевых ресурсов Рунета несколько раз в неделю вбрасывает откровенно провокационные записи (помимо обычных дневниковых), собирая сотни бессмысленных полуанонимных откликов. Главред почтенного мужского глянца ведет туманную войну (обильно использует матерную лексику) против неких «дрочеров» и «дурнушек-интеллектуалок». Известный социолог, предвосхищая превращение ЖЖ в СМИ, пишет в 2003 году о десятилетии октября 1993-го: «Наши танки расстреляли коммунистическую сволочь». Именно массовый характер ЖЖ обеспечивает не просто органичность, но и популярность стратегии «флейма» — то есть политики заведомо передергивающих, нарочито грубых и глупых высказываний, которые, как магнит, притягивают к себе всяческие опровержения, ответную ругань и попытку честной полемики со стороны тех, кто по неопытности еще не осознал себя частью этой циничной комедии. Рекордсменом по «раскованным выступлениям» такого рода и по числу собранных комментариев можно, по-видимому, считать известного журналиста М.Кононенко, когда он по горячим следам «советовал» бесланским матерям бросить политику и нарожать новых детей.

Но что мы называем массой (или массами), говоря о массовости ЖЖ? Это довольно любопытное образование, которое важно отличать от других, внешне близких социологических и философских понятий. Так, масса ни в коем случае не синонимична ни «толпе» (конституируемой определенным стихийно-аффективным единством), ни «народу» (коллективной фигуре-суверену, репрезентирующей государство). Еще сложнее обстоит дело с ныне модным понятием «множество» (multitude), которое Антонио Негри и Паоло Вирно определяют как то, что противостоит всемирной трансгосударственной, транснациональной системе власти. Такие «множества» и «массы» Живого Журнала суть антонимы, описывающие с диаметрально различных позиций одну и ту же среду.

Массы, о которых мы говорим применительно к ЖЖ (и вообще к массмедиа), с пугающей точностью и задолго до возникновения Интернета описал все тот же Жан Бодрийар в работе «В тени молчаливого большинства, или Конец социального»[10] (1982). Бодрийар определяет массу как имплозивную инволюционную дыру, засасывающую в себя любые смыслы и принципиально недоступную для теоретического изучения — только для зондажа. «Массы суть инерция, могущество инерции, власть нейтрального»[11].

Здесь возникает много вопросов, на которые не всегда легко ответить. Например, само превращение в массовое — уже процесс достаточно загадочный (хотя и однозначно враждебный социальному пространству как сфере смыслов, освобождения, сознания и т.д.). Бодрийар оговаривает, что не уверен, применимо ли к массе понятие процесса. Обращаясь к нынешнему опыту ЖЖ, можно сказать, что, по всей видимости, нет такого числа участников, превышение которого однозначно грозило бы интернет-коллективу превратиться

---

[10] Baudrillard J. A l'ombre des majorités silencieuses. Editions Denoël, 1982.

[11] Здесь и далее русский перевод цитируется по: Бодрийар Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург, 2000. Перевод с французского Н.В.Суслова. См.: http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt

в массу[12]. Кроме того, понятие «масса» применимо и к каждому из нас в отдельности, поскольку «проводниками смысла нам дано быть не иначе как от случая к случаю — в сущности же мы образуем самую настоящую массу, бóльшую часть времени находящуюся в состоянии неконтролируемого страха или смутной тревоги, по эту или по ту сторону здравомыслия»[13].

Таким образом, каждый пользователь ЖЖ вносит свой вклад в уничтожение ЖЖ как пространства общения. Точно так же каждый блогер работает на формирование блогосферы как мета-СМИ. Даже просто ретранслируя новость о случившейся где-то катастрофе, каждый из нас распространяет весть о событии «в абстрактной всеобщности общественного мнения» и тем самым вносит посильный вклад в дело уничтожения смысла, забалтывая событие, имитируя сопричастность, используя его как повод для собственной репрезентации. Техническая воспроизводимость, которая некогда лишила произведение искусства его ауры, сегодня распространяется и на информацию. Все знают, что легкость ретранслирования ставит вопрос об информационной гигиене, но в условиях массового забега, когда каждый является средством массовой информации, уже не до самоограничения и воздержанности.

Мы начали с того, что обратили внимание на отсутствие в марксизме теории медиа. Основатели международной рабочей ассоциации и авторы «Манифеста коммунистической партии» превосходно понимали нюансы медийной политики, однако самостоятельный и подчас довлеющий характер медиа они все-таки не различали, причем, похоже, это был не просто «дальтонизм» времени, но и презрительное отношение практиков к теории. Последовательный марксист Луи Альтюссер утверждает, что XI ленинский тезис о Фейербахе есть «не провозглашение новой философии, а... заявление об отказе от философии вообще, поскольку необходимо освободить место для создания новой науки. [...] Вот почему... (с тех пор. — *Е.М.*) длится период философского молчания, когда говорит лишь новая наука».

В дальнейшем это высокомерное презрение к «говорильне», якобы вечно отстающей от науки и вообще от практики, унаследовал Ленин. В своих воспоминаниях Горький пишет о том, как намеревался пригласить Ленина к себе на Капри. Ленин принял приглашение, однако предупредил, что решительно не намерен идти на примирение с большевиками-махистами (которые тогда тоже находились на острове). Альтюссер объясняет, что в этом отказе было нечто большее, нежели «тактический ход» с целью «сохранить политическое единство между большевиками в эмиграции», а именно... здесь, впрочем, сделаем еще одно небольшое отступление.

Как известно, Ленин заразительно смеялся. Многочисленные мемуаристы, включая Горького, не только упоминают эту черту, но и стремятся объяснить ее искренней и широкой натурой Ильича, его быстрым живым умом, его способностью видеть насквозь людей и отношения между ними и даже его близостью к «простым людям», пролетариату. Ленинский смех слышится даже тем авторам, которые с Ульяновым никогда не встречались, и слышится он даже в такие моменты, о которых вообще не сказано, будто они показались Ленину смешными. Тот же Альтюссер, говоря про ленинское нежелание общаться с коллегами, представляет эту картину так: «Теперь мы понимаем, почему рассмеялся Ленин (в воспоминаниях Горького ни о каком смехе во время

---

[12] Дело не в том, что первые три тысячи пришедших по пригласительным кодам были интеллигентными, а дальше пошли «дрянные людишки» (хотя усложненность процедуры заведения ЖЖ существенно снижала процент журналов-однодневок, роботов, спамеров и прочего живого и неживого мусора). Дело в том, что однажды по каким-то причинам сообщество становится массой, то есть лишается собственной субъектности и ответственности в качестве сообщества. Трудно, впрочем, отрицать и то, что демографический рост является серьезным испытанием сообщества на прочность, и редко какое сообщество выдерживает давление цифр с многими нулями. Возможно, что проблемы всех идеологий вообще состоят именно в том, что демографический рост задает темпы роста массы, а с ней поглощает и некогда актуальные представления о социальном.

[13] Бодрийар, 2000, http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt

этого разговора не сказано. — *Е.М.*): не бывает на свете философского сообщения, как и философской дискуссии».

Слышен ленинский смех — то ли презрительно-злой, то ли радостно-веселый — и нам в нашей печальной повести. Появление и развитие ЖЖ в России совпало с государственной политикой «укрепления вертикали». В рамках последней была проведена «зачистка политического поля», одним из этапов которой стало радикальное ужесточение контроля за СМИ и прежде всего — за информационной политикой федеральных телеканалов. С тех пор российское ТВ погружено в делирий бескрайнего развлекательного вещания. Однако в эти же годы произошло стремительное развитие телекоммуникационных и интернетных технологий, благодаря чему начался интенсивный отток взыскательной части телезрителей в пространства Рунета (он продолжается и по сей день). Именно в Сеть и была естественным образом канализирована публичная жизнь — и именно в Сети обнаружилось пикантное отличие массы, описываемой у Бодрийара, от той, что мы имеем сегодня в ЖЖ.

«От масс постоянно требуют, чтобы они подали свой голос, им навязывают социальность избирательных кампаний, профсоюзных акций, сексуальных отношений, контроля за руководством, празднований, свободного выражения мнений и т.д. [...] Молчание масс, безмолвие молчаливого большинства — вот единственная подлинная проблема современности»[14]. Но парадокс ЖЖ состоит в том, что здесь «молчаливое большинство» представлено заговорившим, более того — погруженным в режим непрерывной глоссолалии, вытесненной в управляемое гетто блогосферы.

Забавно, что, говоря о том, кто образует массу («лишь те, кто свободен от своих символических обязанностей»), Бодрийар, не подозревая в 1982 году об Интернете, пользуется словом «résiliés» («пойман в бесконечные сети»), обыгрывая близкое по звучанию résilié (аннулирован, расторгнут)[15]. Современный человек не просто пойман в сети, где лишается символических идентификаций, но и обнаруживает себя как бы приглашенным к разговору. Более того, отныне никто (кроме жителей стран, в которых Интернет запрещен, то есть в основном принадлежащих «оси Зла») не может пожаловаться, что ему затыкают рот. Каждый сегодня может высказаться перед городом и миром. Верно и другое: в собственном молчании отныне — в постгутенберговскую эпоху — каждый вправе винить лишь себя. Случилось непоправимое? А что ж ты молчал раньше?

Потому и распространена среди блогеров вовсе не индифферентность, а самая что ни на есть *активная гражданская позиция*, которая в силу вышеописанной замены осмысленности на аффект превращается в подчеркнуто идеологическую (моральную, эстетическую, гражданскую и т. д.) позу. Блогер не желает замечать альтернативную правду и собственную интеллектуальную бесчестность. Возьмите любой журнал, стабильно находящийся в «топе Яндекса», и вы увидите в нем многочисленные «принципиальные позиции» и «честно высказанные мнения», имеющие результатом сотни и тысячи нечленораздельных возгласов поддержки или несогласия. Один из самых знаменитых мемов ЖЖ — «КМПКВ», то есть «Когда мы придем к власти». Смех в том, что ЖЖ и является именно таким полем девальвированной, рассеянной микровласти и микрополитики, в котором можно разыгрывать мир большой политики, высоких страстей и мировых конфликтов, а тираж каждого суждения ограничен лишь энергией его автора. Казалось бы, ЖЖ имел шансы или должен был попытаться стать «организованным множеством», «разумным сообществом», но вместо этого превратился в передовое место «слива» (еще одно жж-шное словечко). Типичные вопросы при знакомстве в реальной жизни — «А какой у тебя ЖЖ?» или «Кто ты в ЖЖ?» — не режут слух только

---

[14] Бодрийар, 2000, http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt

[15] Это наблюдение принадлежит переводчику Н.В.Суслову. См.: http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt

тем, кто никогда не сознавал блогинг как что-то серьезное, а значит, и в некоторой мере приватное. Недаром претензия на интимность — одна из самых высмеиваемых в Сети. Сегодня подразумевается, что пишущий в открытом доступе должен быть готов к любому использованию его текстов: краже, перевиранию, ретрансляции с последующими издевательствами и т.д. То есть смысла лишается уже от-крытость как таковая, поглощенная всеобщей манипулятивностью и скоростями, быстро заметающими исходные следы.

Кожев когда-то говорил, что власти (autorité), чтобы осуществляться, не надо ничего делать: происходящее уже легитимировано ею. «Реквием по массмедиа» коротко резюмируется так: *транслировать можно только власть*. Эту ситуацию мы и видим сегодня в ЖЖ. Огромное количество людей оказалось возвращено в сферу политического. Массы Бобчинских—Добчинских (всех нас) «вообразили радикальный разрыв» и упиваются собственной значимостью. Сотням тысяч клиентов ежедневно «под ключ» предоставляется чувство самоуважения и право «выучить албанский». Эти люди мечтают, что однажды «придут к власти», не подозревая, что давно уже находятся внутри нее и всячески вокруг себя ее распространяют.

Но вернемся к вождю мирового пролетариата. Самой впечатляющей особенностью Ленина как политика было умение создавать эффективные структуры смысла, обретаясь в которых «масса трудящихся» была бы не только и не столько покорна его непосредственной политической воле, но как бы самостоятельно выбирала нужное направление, наслаждаясь иллюзией якобы обретаемой свободы. Именно искусство постоянно преподносить «народу» удочки вместо рыбы обеспечило Ильичу славу, вероятно, наиболее харизматичного и влиятельного политика XX века. Веселый смех как яркая черта личности точно характеризует острое чутье на парадоксальность и абсурд. Добавим сюда способность перевоплощаться (сто семьдесят, по некоторым оценкам, паспортов, десятки амплуа и имен, собственно, и запомнился он прежде всего своим псевдонимом). А блестящие «креативные» лозунги, все эти «Землю крестьянам», «Заводы рабочим», «Вся власть Советам», ни один из которых не был выполнен и не мог быть выполнен, но каждый из которых сыграл чрезвычайно важную мобилизующую роль в нужное время?! Напомним и то, что деятельность Ленина в значительной мере была направлена на сооружение глобального «философского молчания» (другими словами, на искоренение общества как среды обсуждения смыслов).

ЖЖ вызвал бы шквал ленинского восторга («смеялся бы до упаду»), ведь помимо широчайшего спектра «честной» манипуляции массы здесь испытывают полнейшую иллюзию свободы. Более того — они и на самом деле свободны в этом светлом, прозрачном аквариуме. В ЖЖ народ обрел свою «власть советов» — такую же обманчивую и одновременно всамделишную, как при большевиках. В то же время ничто сегодня не символизирует крах самой идеи освобождения через объединение масс так наглядно, как Живой Журнал. Этот метаблог прошел свой revolutionary road, начав с претензии на коллективную субъектность, на статус сообщества, чтобы за два-три года выродиться в неконтролируемый гвалт, проходящий по ту сторону всякого смысла.

НАНА ГРИНШТЕЙН

Быть

СЦЕНАРИЙ

Зима, температура воздуха около нуля. Вязкая грязь на выходе из метро. Ее месят ноги выходящих из метро людей. Ноги в грязных ботинках, в сапожках на каблучке, в детских валенках с галошами, в «мартенсах» и промокших кедах. Под ноги в грязь, издав последнее шипение, падают окурки, скомканные рекламные листовки, пуговица, на которую тут же кто-то наступает, падает отломанный цветок гвоздики, высыпается мелочь, билетики в метро и один — в театр, с неоторванным контролем. Ни одна рука не протягивается сверху за упавшими предметами. Падает вязаная перчатка с разноцветными пальцами, красивая, почти новая. Но ее не успевают затоптать — к ней протягивается рука. Берет ее. Это рука Паши. Он поднимает перчатку, озирается, но потерявшей ее девушки не видать уже. Паша нащупывает в перчатке что-то твердое, просовывает туда руку, достает ключ. Повертев, сует его обратно в перчатку, перчатку — в карман.

Паша стоит возле мраморной колонны, забрызганной где-то на метр черной грязью. Ему около шестнадцати лет, на вид — меньше. Он очень маленького роста, худ и сутул. Одет в пуховик, кажущийся на нем слишком большим. На голове — шапочка, полностью закрывающая лоб и брови. Между Пашей и выходом из метро — плотная шеренга бабушек-торговок с тележками, на которых разложены соленые огурцы, корейская морковь в полиэтиленовых пакетах, сигареты и прочее. Тут же торгуют газетами и журналами. Раздают рекламные листовки. Из тугих дверей метро вываливается поток людей. Одетые в громоздкую зимнюю одежду, они шумят, берут листовки, поскальзываются и мешают друг другу покупать огурцы или газеты. Паша выделяется из толпы — в руке он держит ослепительно-белую розу. Паша ждет, с волнением приглядываясь к девушкам, выходящим из метро. На особенно симпатичных он реагирует нервно: расправляет плечи, делает независимый вид, пытается заглянуть им в глаза. Девушки шарахаются, видя, как он подается к ним всем телом. Вздохнув, он провожает взглядом их обтянутые джинсами ягодицы. Одна из девушек останавливается возле соседней колонны. Она явно кого-то ждет. Она довольно стройная, повыше Паши ростом. Губы у нее намазаны розовым блеском и от этого кажутся пластиковыми. Ресницы очень длинные. Ей лет семнадцать-восемнадцать. Паша волнуется. Смотрит на нее, пытаясь поймать взгляд. Но она не замечает его, не реагирует, оглядывается по сторонам, ища кого-то в толпе. Наконец Паша решается и, приосанившись, подходит к ней.

П а ш а. Э-э-э... здравствуй...

Девушка удивленно смотрит на него сверху вниз.

П а ш а. ...те. Анжелика? Я Воин.

А н ж е л и к а. Она всегда молодая. Она умерла молодая.

П а ш а. Извини.

Пауза.

А н ж е л и к а. А если бы я свою прислала, то ты бы не пришел.

П а ш а. Я? Ну ваще да... (*Спохватывается.*) Хотя нет, почему, пришел бы. Внешность же не главное.

Паша неловко замолкает. Они подходят к карусели. Это аттракцион для малышей. Спаренные сиденья в виде тигров, слонов, уточек и лошадок. Рядом маленький домик — касса.

П а ш а. Покатаемся?

А н ж е л и к а. Ну давай.

Паша с важным видом покупает билеты. Они садятся рядом — Паша на тигра, Анжелика на уточку. Аттракцион вдруг вздрагивает, начинает жужжать и крутиться. Паша и Анжелика молчат. Они сидят совсем рядом. Он смотрит на прядь волос, выбившуюся у нее из-под шапки.

А н ж е л и к а. А я здесь каталась в детстве. Меня папа водил. Я именно на уточке любила кататься. Мне казалось, что я по речке плыву...

Паша некоторое время молчит, потом выпаливает нарочито смело и цинично.

П а ш а. Слушай, а ты уже трахалась?

А н ж е л и к а (*тоже смело, но не поворачивая голову*). Нет еще. А ты?

П а ш а. Я тоже. (*Шмыгает носом.*) Может, попробуем?

Поворачивается к Анжелике.

А н ж е л и к а (*хорохорится*). Ну давай. Прямо сейчас?

П а ш а. Ну а чё... Сейчас.

А н ж е л и к а. А где?

П а ш а. Ну, не знаю. У меня нельзя. У меня мама дома сейчас. Да и вообще...

А н ж е л и к а. У меня тоже не получится, у меня бабушка. Она хоть и глухая, но все-таки...

П а ш а. Да уж. Да... А здесь холодно... Ну ладно, ничего. Как-нибудь потом. Еще успеем.

А н ж е л и к а. Ну да. Конечно.

Аттракцион останавливается, Анжелика начинает слезать со своей уточки и чуть не падает. Паша едва успевает ее подхватить. Выглядит это так, как будто он пытается поднять ее на руки, но сгибается под ее тяжестью.

Паша и Анжелика поднимаются по металлической расшатанной лесенке, ведущей к входу внутрь «летающей тарелки» — Комнаты смеха. Скрываются внутри.

Полумрак. Паша и Анжелика входят в Комнату смеха с кривыми зеркалами. Подходят к первому зеркалу и без смеха смотрят на свои искаженные лица и фигуры. Собственно, они и в реальности недалеки от того, что видят в зеркале. Но дальше — больше, следующее зеркало искажает их еще сильнее. Паша начинает смеяться.

П а ш а. Ну, блин, ни фига себе у тебя нос! А я, типа, карлик ваще какой-то! Со вмятиной на лице. Смотри!

А н ж е л и к а (*улыбается*). Ну да. А уменя ноги как будто из рук растут. (*Смеется.*)

Паша подбегает к следующему зеркалу.

П а ш а. Бли-и-ин! Уй, ё... Вот урод-то!

А н ж е л и к а. Ну да, во сне увидишь — испугаешься!

П а ш а. Да ты на себя посмотри, корова!

Анжелика смотрит на себя в зеркале и смеется. Паша тоже хохочет, впервые за все время оба чувствуют себя свободно.

Анжелика подходит к одному из зеркал, смотрит в него. Оно удлиняет фигуру, делая ее слишком худой. Паша смотрит на отражение Анжелики. В та-

ком виде она получше, чем в жизни. Она снимает очки. Глаза у отражения становятся большие, ресницы длинные. Анжелика смеется, отражение тоже. Паша смотрит на отражение. Потом вспоминает об оригинале, взглядывает на Анжелику, вздыхает. Смотрит на себя. В отражении он довольно широкоплеч, кажется гораздо воинственнее и мужественнее. Только лицо все-таки слишком уродливое, приплюснутое, как у лягушки, а уши торчат, как у Носферату. Анжелика смотрит на его отражение без очков, оно кажется ей немного расплывчатым, и уродливого лица не видно. Она улыбается. Паша идет к следующему зеркалу. Анжелика за ним. Анжелика держит в руке розу. Это зеркало делает их уже невыносимыми уродами.

П а ш а. Парочка, блин.

Паша и Анжелика сидят на скамейке. Она — на его сумке, он — на спинке скамейки. Паша курит. Кашляет. Сплевывает. Затягивается все равно. Кашляет. С сожалением бросает сигарету.

П а ш а. Слушай, ну мне пора вообще-то... Мне еще геометрию делать на завтра. Ты в геометрии шаришь?

А н ж е л и к а. Нет, не шарю. У меня тройка.

П а ш а. Ясно. У меня тоже. Ты в какой школе учишься?

А н ж е л и к а. В сто пятьдесят второй. А ты?

П а ш а. Я в семьсот седьмой.

А н ж е л и к а. Недалеко.

П а ш а. Ну как сказать... Ладно. Пойдем. Давай тебя провожу.

Анжелика встает, Паша тоже, они направляются к выходу из парка, поскальзываясь на каждом шагу.

А н ж е л и к а. Можно я за тебя держаться буду?

П а ш а (*стараясь скрыть нежелание*). Ну, держись, конечно.

Анжелика берет его под руку, и они идут дальше.

Зажигаются фонари, хотя еще не стемнело. Район, по которому идут Паша и Анжелика, состоит из абсолютно прямых улиц, одинаковых домов, кварталов. Паша и Анжелика идут по тротуару, молчат. Анжелика держится за Пашу. Паше явно не по себе, он стесняется Анжелики. Мимо них проходят две девчонки, смотрят на них и посмеиваются.

П е р в а я д е в ч о н к а. Привет, Паш!

П а ш а (*мрачно*). Привет.

В т о р а я д е в ч о н к а. А со мной что не здороваешься? Типа не разглядел?

Они начинают громко смеяться, идут дальше.

П а ш а (*Анжелике*). Одноклассницы. Уродки. Все они такие.

А н ж е л и к а. Не обращай внимания.

П а ш а. Ну да. Завтра всем расскажут... Ну и хрен с ним...

Анжелика молчит. Они подходят к углу дома.

П а ш а. Ну вот, давай прощаться. Ты извини, я дальше не пойду, я тороплюсь. Тебе же недалеко уже. Не обидишься?

А н ж е л и к а. Не обижусь. Счастливо, Воин.

П а ш а. Ага. Пока, Анжелика. Рад был познакомиться. Как-нибудь еще встретимся. Пиши.

Они почти одновременно поворачиваются друг к другу спиной и расходятся в разные стороны. Пройдя шагов десять, Паша оборачивается. Видит одиноко бредущую фигуру Анжелики, она идет, не оглядываясь, неся розу цветком вниз. Она скользит на льду, оступается, попав ногой в лужу, балансирует розой, как когда-то Паша.

П а ш а (*себе под нос*). Вот блин...

Сплевывает, поворачивается и идет дальше. Через несколько шагов снова оглядывается и видит, как Анжелика сворачивает за угол. Он вздыхает, доходит до поворота и тоже сворачивает. Навстречу ему идет очень симпатичная девушка, накрашенная, стройная, обтянутая джинсами, в короткой кур-

точке с меховой опушкой. Паша, выдохнув, как перед принятием на грудь, подходит к ней.

П а ш а (*стараясь говорить хриплым басом*). Девушка, не подскажете, как пройти к ресторану «Кураре»?

Д е в у ш к а (*не останавливаясь и не глядя на него*). Направо.

П а ш а (*идет за ней*). Девушка, вы сегодня так здорово выглядите, не составите ли мне компанию?

Д е в у ш к а. Да пошел ты на хрен, ублюдок! Понял? Иди давай отсюда, урод недоделанный!

Девушка сердито идет дальше, Паша вздыхает, сплевывает, поворачивает обратно, идет своей дорогой. Сворачивает за угол еще раз. Уже темнеет. Прохожие — в основном женщины с шуршащими пакетами, полными еды, но встречаются и парочки, на которых Паша смотрит уже почти с ненавистью. Впереди телефонная будка. В наступающей темноте он видит ярко-белое пятно. Подходит ближе. Это роза. В будке стоит Анжелика и плачет. Паша смотрит на нее с ужасом и сочувствием, решительно открывает дверцу будки и входит внутрь.

П а ш а. Ты чё? Чё случилось-то?

А н ж е л и к а (*всхлипывая*). Воин?

П а ш а. Да Паша я... Что случилось-то с тобой?

А н ж е л и к а. Паша... Ты что, шел за мной?

П а ш а. М-м-м-м... Ну да, шел. Я подумал, ну вдруг что-нибудь случится, хотел проследить, что все в порядке с тобой...

Анжелика плачет, утыкается носом в плечо Паши. В будке тесно, и он приобнимает ее. Гладит по плечу, по голове.

А н ж е л и к а. Па... (*всхлипывает*) ...ша... Паша... Надо мной (*всхлипывает*) все смеются... Я же уродка... Уродка недоделанная... Никому я не нравлюсь... (*Всхлипывает.*) Даже тебе-е-е-е... (*Заливается слезами.*)

П а ш а (*успокаивающим тоном, как с ребенком, и в то же время как будто уговаривая себя*). Да ты что, что ты за ерунду говоришь, ты очень даже симпатичная, да, симпатичная, и ты мне очень понравилась...

А н ж е л и к а (*всхлипывая*). Правда?

П а ш а. Конечно, правда.

А н ж е л и к а. А почему ты мне не сказал?

П а ш а. Ну, я постеснялся как-то... Все-таки мы в первый раз... Не плачь. Ты очень хорошая, добрая, симпатичная, ты мне очень нравишься. И имя у тебя такое красивое, Анжелика. Ты, главное, не плачь, не плачь, все будет хорошо, вот увидишь...

Анжелика все плачет и плачет, уткнувшись в Пашино плечо. Он ее обнимает, нежно гладит по голове, продолжая что-то тихо говорить, а у него из кармана торчит перчатка с разноцветными пальцами.

Василий в майке и трениках стоит у плиты. Он пытается сварить кофе в маленькой кастрюльке с длинной ручкой. Но явно не знает, как это делается — кофе у него вовсю кипит, а он чего-то ждет и помешивает его ложкой. Старшая дочь Таня сидит за столом и пьет чай, из чашки с некрасивым цветком на боку свисает веревочка с этикеткой от чайного пакетика. Таня удивленно смотрит на отца, но молчит. На кухне появляется Людмила. Подходит к плите и выключает газ под кастрюлькой с кофе.

Л ю д м и л а. Вась, ты чё. С каких это пор ты кофе пьешь? Да и растворимый есть, вон, мама твоя привезла неизвестно зачем.

В а с и л и й (*авторитетно*). Растворимый — это не кофе, а помои.

Л ю д м и л а. Надо ж, какой разборчивый. Ты свою-то бурду попробуй, потом говори.

Василий наливает свой кофе в чашку покрасивее — с золотой каймой и переливающейся перламутром поверхностью, отпивает, обмакнув в чашку усы. Лицо его искривляется, но он тут же корректирует выражение лица, чтобы же-

на не заметила. Людмила и правда не замечает, а вот Таня сдерживает улыбку, отводит взгляд от отца. Людмила нарезает сыр, кладет его аккуратно, веером на тарелочку, потом мажет хлеб маслом — замысловато, мастерски выводя маслом розочки и листочки. Василий с чашкой в руке, приосанившись, выходит из кухни.

Л ю д м и л а. Ляля! Ляля, давай, за стол! Сад закроют, и тебя не пустят!

Т а н я. Ляль, учти, я из-за тебя в школу опаздывать не собираюсь.

Таня выходит из кухни, разминувшись с девочкой лет четырех, которая садится за стол, хватает хлеб с маслом и сыр, и тут же от розочек и листочков не остается и следа. Слышен звук сливаемой воды в туалете, из туалета выходит Василий с чашкой в руке, чашка пуста. Людмила уже возится в коридоре — чистит обувь всей ораве. Берет ботинок мужа, очищает его тряпочкой, потом достает тюбик с кремом и выдавливает крем на ботинок в виде прелестной розочки — только черной.

Людмила запирает дверь квартиры, подходит к лифту. Внизу на лестнице слышны топот детских ног, голос Тани и невнятное нытье Ляли.

Т а н я. Давай, Лялька, скорее, дурында...

Людмила качает головой, вызывает лифт. Ждет, ждет. Лифт не едет, тишина. Наконец раздается характерный звук поднимающегося лифта. Он останавливается на этаже Людмилы, двери открываются. Людмила, приготовившаяся было войти, видит, что лифт чуть ли не до потолка набит вещами — коробками, разобранной мебелью, тюками и сумками. Из-за всего этого нагромождения выбирается молодая худенькая девушка, очень похожая на Анжелику, только старше, стройнее и симпатичнее. В руке Анжелика-2 держит перчатку с разноцветными пальцами, достает из нее ключ.

А н ж е л и к а - 2 (*Людмиле*). Извините, пожалуйста, мы тут лифт заняли...

Л ю д м и л а. Ничего.

Людмила идет к лестнице, спускается пешком. Анжелика-2, перегородив одной коробкой дверь лифта, открывает ключом дверь напротив квартиры Людмилы и Василия.

Людмила спускается пешком на первый этаж. Дверь на улицу открыта, ее подпирает какой-то чемодан. Молодой парень, очень похожий на Пашу, только постарше, покрепче и без прыщей, таскает вещи из стоящей перед подъездом «Газели» к лифту. Людмила кое-как протискивается мимо коробок, на нее чуть не налетает Паша-2, не видя ее за очередной коробкой, которую несет.

П а ш а - 2 (*заметив Людмилу*). Ой. Извините, пожалуйста.

Паша-2 уступает Людмиле дорогу.

Л ю д м и л а. Ничего.

Людмила выходит из подъезда. Оглядывается на Пашу-2 и на «Газель».

По конвейеру едут неукрашенные торты. Несколько пар женских рук синхронно выдавливают из специальных конусов крем в виде розовых розочек на торты. Торты едут дальше. Следующие руки делают листочки из крема зеленого цвета. К концу конвейерной ленты торты подъезжают уже полностью украшенными, и автомат накрывает их прозрачными пластиковыми крышками. Одна из женщин, делающих розочки, — Людмила. Она стоит рядом с другой женщиной. Обе в белых халатах. Слегка согнулись над конвейером. У напарницы Людмилы поясница повязана шерстяным платком. Продолжая делать розочки, они разговаривают.

Н а п а р н и ц а. ...Так вот этот Ванька, у него был брат родной, старший, но он его никогда не видел. Типа, понимаешь, во время войны они потерялись, ну, я не помню точно, чё там случилось, но потерялись они. И брат, короче, умер там, ну, в своем городе, а Ванька не знал, ну откуда он мог знать. Ну и вот, короче, Ванька сидит у себя на кухне в четверг. Ну да, Туся как раз

в пятницу мне это рассказала, значит, в четверг. Короче, сидит. Ну, водка там, то да сё, ты же знаешь Ваньку...

Л ю д м и л а. Откуда я знаю. Я с ним не знакома.

Н а п а р н и ц а. Ну не важно. Короче, бухнул, и тут, прикинь, форточка открывается и ветер. Опрокидывает все на столе. И прямо на кухне завивается, прямо в такой, типа, смерч.

Людмила с недоверием взглядывает на соседку, продолжает делать розочки.

Н а п а р н и ц а. И прямо из ветра этого появляется брат его, только маленький — ну, в виде мальчика, понимаешь? Ну, такой, каким он был в детстве, когда Ванька еще грудной был, а он пропал. И говорит ему таким голосом, ну, прикинь, как из могилы. Представляешь?

Л ю д м и л а. Нет.

Н а п а р н и ц а. Ну не важно. Короче, поезжай, говорит, в Тулу... Он в Туле, кажись, помер... Ну не важно. Допустим, в Тулу. Поезжай, говорит, а там, типа, дом, я тебе завещал. Я, говорит, всю жизнь тебя искал, но нашел, типа, вот только теперь. Возможности, говорит, типа, появились, понимаешь? (*Таинственным шепотом.*) Возможности — ну, короче, потому что помер, понимаешь?

Л ю д м и л а. Ну.

Н а п а р н и ц а. Ну, Ванька, короче, Тусе рассказал, а Туся — «скорую». Думала, «белка». «Скорая» приезжает, а он — трезвый, будто и не пил! Наутро позвонили в Тулу. И что ты думаешь? Брат-то и правда там помер вчерась, то бишь, в четверг как раз! И дом — дом Ваньке завещал! В общем, она отгул взяла, вот, с ним туда, в Тулу, поехала... А, стой, не Тула это никакая, Вологда! Точно, Вологда! Представляешь?

Л ю д м и л а. Ну.

Н а п а р н и ц а. Ой, Людмила... А ты вот веришь в привидения?

Л ю д м и л а. Не-а.

Н а п а р н и ц а (*мечтательно*). А я верю...

Женщины продолжают делать розочки.

За рулем автобуса сидит Василий, что-то насвистывает. Полупустой автобус едет по безлюдной улице с поросшими травой трамвайными путями посередине. Автобус плавно сворачивает — поворот, за ним спуск, в низине — остановка, на которой нет ни одного человека. В пятидесяти метрах впереди виден силуэт женщины, она оборачивается, видит автобус, ускоряет шаг, бежит, чтобы успеть добежать до остановки. Но она явно не успевает. Василий смотрит на женщину. Лицо его приобретает нежное выражение. Поравнявшись с женщиной, Василий останавливает автобус и открывает переднюю дверь, ведущую в его кабину. Женщина тяжело дышит, но улыбается, входит в автобус.

Ж е н щ и н а. Спасибо вам огромное... (*Узнает Василия.*) Ой. Это опять вы?

В а с и л и й. Здравствуйте. Я вас издалека заметил. Садитесь здесь, всю дорогу видно будет.

Женщина улыбается Василию, Василий улыбается женщине. Женщина садится на место кондуктора рядом с Василием, ей видно всю дорогу. Автобус набирает ход, проезжая мимо пустой остановки.

Людмила — у плиты, жарит мясо. Переворачивает отбивную, та шипит, исходит паром и соком. Детей не видно. Людмила поглядывает на часы, висящие на стене. Приоткрывает стоящую тут же кастрюлю — в ней варится картошка. Пробует картошку вилкой. Еще жесткая. Слышен звук открываемой ключом двери. Людмила, вытерев руки фартуком, идет к двери, встречает Василия. Он улыбается, потирает руки, выглядит каким-то особенно довольным. Не сразу замечает Людмилу, хотя она стоит прямо перед ним.

Л ю д м и л а. Привет, Вась.

В а с и л и й. Ой, привет.

Василий отряхивает с куртки снег, улыбается каким-то своим мыслям. Здоровенный мужик с мечтательной улыбкой в усах — он выглядит комично. Людмила отворачивается, возвращается в кухню.

Л ю д м и л а. Иди мой руки, через десять минут ужинать.

Василий не реагирует, он почему-то застывает у зеркала в прихожей, осматривает себя то с одного бока, то с другого.

В а с и л и й. Люсь, а где мои все галстуки?

Л ю д м и л а. Чё? Зачем тебе галстуки?

В а с и л и й. Ну, я хочу выбрать. На утро.

Л ю д м и л а. С каких это пор ты за баранку в галстуке садишься?

В а с и л и й. С этих самых. Ну, где галстуки?

Л ю д м и л а. Там, в шкафу, висят на перекладине. Иди мой руки уже...

Василий скрывается в комнате. Людмила приоткрывает кастрюлю, пробует картошку — в самый раз. Выключает газ, накрывает кастрюлю полотенцем, сливает воду, встряхивает кастрюлю. Приоткрывает крышку на сковородке, приподнимает мясо — оно готово, еще чуть-чуть — и пригорит. Выключает. Накрывает на стол. Василий тем временем появляется в прихожей с несколькими галстуками, начинает их примерять. Людмила бросает на него скептический взгляд.

Л ю д м и л а. Руки-то помыл? Ужин остынет.

В а с и л и й (*примеряя галстуки*). А я не голодный. Я не буду ужинать.

Людмила останавливается с отбивной на вилке, которую собиралась переложить на тарелку. Смотрит на Василия, а он смотрит в зеркало на себя в очередном нелепом галстуке.

Паша-2 и Анжелика-2 лежат в постели, вернее, на брошенном на пол матрасе. В комнате темнота. Повсюду коробки, сумки, разобранная мебель — и тени на стенах. Паша-2 и Анжелика-2 лежат, обнявшись, и молчат. Смотрят в потолок. Откуда-то, видимо, сверху, доносится громкая трансляция Парада Победы.

В лифт входит Людмила, следом за ней — Паша-2 и Анжелика-2. Анжелика-2 на ходу говорит, Людмила нажимает на кнопку «1». Лифт трогается. Людмила невольно слушает то, что говорит Ажелика-2. Все трое многократно отражаются в опоясывающих лифт зеркалах.

А н ж е л и к а - 2. ...Ну, вхожу я в бабушкин сад. Вижу яблоню мою, которую я вместе с бабушкой сажала, когда мне три годика было. Баня там, в глубине. И туалет деревянный, ну, деревенский. А я как раз в туалет хотела. Ну, захожу я, закрываюсь, сажусь. Сижу... А там слышно все, птички, ветер в ветвях зашумел...

Анжелика-2 сидит на толчке, тишина. Слышен порыв ветра. Щебет птиц и шорох их крыльев — они перелетают с дерева на дерево стайкой. Сквозь щели просачиваются струйки света. На двери вырезанное сердечко, его светящийся «двойник» — на стене за спиной Анжелики-2.

За кадром Анжелика-2 продолжает рассказывать все, что происходит с ней дальше в туалете.

Г о л о с А н ж е л и к и - 2. Ну, пописала я и задумалась. Сижу, так хорошо... Слышу — шаги чьи-то по дорожке, как раз к нужнику. И дверь дергают. А в двери, ну, знаешь, как бывает, такая прорезь в виде сердца. Ну, я смотрю в нее и вижу девушку, я не сразу ее узнала. А присмотрелась и вижу: это я, только три года назад. И прическа у нее, то есть у меня, такая, как тогда, и волосы еще не крашеные... И без косметики... Смотрю я на себя и понимаю, что дверь открыть нельзя, нельзя ведь мне с самой собой столкнуться лицом к лицу. Так мы и смотрели друг на друга через это сердце...

Анжелика-2 в прошлом, больше похожая на Анжелику, — полная, в очках, без косметики — смотрит на Анжелику-2, сидящую на толчке. Обе молчат.

Лифт останавливается. Анжелика-2 натягивает на руки свои перчатки с разноцветными пальцами, в одной из которых позвякивает ключ. Двери открываются. Людмила, заслушавшаяся Анжелику-2, пропускает ребят вперед, задумчиво выходит из лифта, идет к дверям. Рассказ Анжелики-2 явно произвел на нее впечатление.

Людмила стоит, как обычно, слегка склонившись над движущимся конвейером. Рядом ее напарница. Обе делают розочки. Людмила более задумчива, чем обычно.

Н а п а р н и ц а. Слушай, я прямо до сих пор вся трясусь. Представь, Туся вчера позвонила, Ванька-то ее там, в Туле этой... в Вологде то есть, помер. Зашел только в этот самый дом брата, и сердце прихватило. Представляешь?

Людмила молчит, думает о чем-то своем.

Н а п а р н и ц а. Утащил его брат на тот свет, к себе... Нашел и утащил... Теперь они вместе там... Бухают... А ты еще не веришь. А? Веришь или нет?

Л ю д м и л а (*очнувшись*). Что?

Н а п а р н и ц а. Блин, я тебе полчаса тут рассказываю, а ты — «что»! Ванька, говорю, помер, сердце...

Л ю д м и л а (*отстраненно*). Ну, он же пил, как лошадь, ты сама говорила.

Н а п а р н и ц а. Ой, Людмила! Ничего ты не понимаешь. Не веришь — дело твое. А я — верю!

Людмила между тем делает очередную розочку — и сбивается, розочка получается кривая, смазанная. А конвейер работает. Людмила не успевает исправить розочку — торт так и уезжает изуродованным. Людмила останавливается, в замешательстве смотрит на следующий торт, но розочку не делает. Выпрямляет спину.

Н а п а р н и ц а. Люд, ты чё тормозишь, Люд, Люд! Э-эй, стоп, стоп машина, брак пошел!

Конвейер останавливается. Людмила так и стоит над конвейером, не двигается.

Людмила ходит по магазину, набирая продукты в корзину. Идет вдоль полок в сторону зеркальной стены, визуально увеличивающей пространство магазина. В стене отражается ряд полок, и создается впечатление, что это продолжение магазина. Людмила берет пачку спагетти, кладет ее в корзину, замечает макаронные изделия в виде колечек, сделанных из плоских макаронин вроде лапши. Берет прозрачную пачку, рассматривает ее, задумывается, брать или нет. Среди колечек одно свернуто неправильно, в виде ленты Мёбиуса. Людмила мельком смотрит на продолжение ряда в зеркале и на унылого вида женщину — на себя. Тут же снова возвращается к макаронам, кидает пачку в корзину. Идет дальше вдоль ряда, явно не понимая, что впереди — зеркало. Не сбавляя скорость, врезается в зеркало. От изумления шарахается, смотрит перед собой, потирая ушибленный лоб. Видит себя в зеркале и только теперь узнает. Смотрит на себя, на свое уставшее лицо.

В комнате разложен диван-кровать, постелена постель. Горит ночник. Людмила в ночной рубашке ложится со своей стороны, накрывается большим одеялом, оставляя половину для мужа. Василий входит в комнату, таща одеяло. Ложится, укрывается им. Людмила молчит, она удивлена, но не подает виду.

В а с и л и й. Я тут это... Ты постоянно с меня одеяло ночью стаскиваешь. А я мерзну.

Людмила поворачивается спиной к Василию.

Л ю д м и л а. Спокойной ночи, Вась.

Она гасит ночник.

Паша-2 и Анжелика-2 в постели. Объятия, поцелуи, ласки. Сверху очень громко доносится трансляция Парада Победы. Поцелуи и ласки прекращаются. Анжелика-2 вздыхает, смотрит на потолок.

В подъезде тускло светит единственная целая лампа дневного света. Паша-2 решительно поднимается по лестнице на этаж выше. Парад Победы звучит все громче. Паша-2 подходит к двери квартиры, находящейся прямо над его квартирой. Звонит. Никакой реакции. Парад продолжается. Паша-2 звонит снова. И снова. Наконец стучит кулаком в дверь. Дверь вдруг поддается — она не заперта. Паша-2 входит в квартиру.

В квартире полумрак, свет падает из открытой двери ванной комнаты. Обои замаслены и ободраны, повсюду валяются кучи мусора — коробки от продуктов, пластиковые ванночки от йогуртов, наполненные всяким мелким хламом — пуговицами, булавками, бумажками, неопознанными обломками. Там и тут лежат куски недоеденной пищи — видно, что их оставили здесь и забыли. Очень громко звучит трансляция Парада Победы. Паша-2 входит в комнату, спотыкается о тазик, стоящий почти в дверях, в нем — какое-то тряпье. Комната освещена тусклым светом настольной лампы, стоящей на полу в углу. Повсюду огромное количество запыленных старых приборов — осциллографов, каких-то датчиков со шкалами, стрелками, экранами. Обитателей не видно. Паша-2 идет дальше и замечает на старой железной кровати старика. Он лежит на грязной постели, укрытый солдатским серым одеялом, а поверх него — старым рваным тулупом. Старик лежит с закрытыми глазами, приникнув к старому катушечному магнитофону, из которого и доносится Парад Победы. Рядом валяются старые наушники. Паша-2 осторожно и медленно приближается к старику, по пути спотыкаясь об очередной прибор. Но старик явно не слышит шума. Он не двигается, рот приоткрыт. Паша-2 подходит к нему вплотную, присматривается. Незаметно, чтобы старик дышал. Паша-2 смотрит на наушники, у них разорван провод. Дотрагивается до плеча старика. Старик вздрагивает, подскакивает на кровати и начинает оглушительно кричать. Паша-2, тоже вскрикнув, отскакивает в сторону.

П а ш а - 2 (*громко, чтобы перекричать звуки Парада Победы*). У вас дверь открыта была!

Но старик продолжает кричать. Постепенно из его бессвязного крика выкристаллизовываются слова.

С т а р и к. А-а-а-а-у-уходи! А-а-а-у-у-стре-е-елять! Бу-у-уду-у-у! О-о-о-го-о-онь! О-о-огонь! Огонь!

Паша-2 пятится к двери.

П а ш а - 2. У вас наушники сломались, я вам новые принесу...

С т а р и к. Огонь! Огонь! Огонь!

Паша-2 вываливается из двери, закрывает ее за собой. Старик продолжает кричать.

В лифт входит Людмила, за ней — Паша-2 и Анжелика-2. Людмила нажимает на кнопку «1», Анжелика-2 и Паша-2 продолжают разговор. Людмила прислушивается, хотя делает вид, что ничего не слышит. Потихоньку наблюдает за отражениями Анжелики-2 и Паши-2 в зеркалах.

А н ж е л и к а - 2. ...Мне приходится протискиваться в класс в очень узкую дверь, а в самом классе ходить приходится пригнувшись. Понимаешь, он так устроен, он как бы шарообразный. Это такой стеклянный шар, в котором внутри по кругу расположены ярусами парты. А я могу между ними ходить по спирали, только пригнувшись, потому что надо мной всегда верхний ярус.

Посредине огромного ангара, загроможденного какими-то металлическими конструкциями, стоит нечто, напоминающее громадную модель ДНК.

На перекручивающихся относительно друг друга спиралях расположены прозрачные светящиеся шары — это классы, о которых говорила Анжелика-2. Все классы забиты до предела, они полны детей, сидящих ярусами, между которыми протискиваются учителя. Среди них — Анжелика-2. Анжелика-2 продолжает рассказывать за кадром. Спирали медленно кружатся одна вокруг другой, а классы-шары «ездят» по своим спиралям вверх и вниз, создавая сложное упорядоченное движение. Светятся только шары, фрагментарно освещая и пространство ангара.

Голос Анжелики-2. Таких классов множество. Все они крутятся на таких железных прутьях, которые как бы обвиваются вокруг друг друга. Очень странно, даже не знаю, как это описать... Ну вот, а в моем классе — первоклассники. Только они какие-то слишком маленькие, им на вид, ну, не больше трех лет. А у нас программа такая странная, почему-то в первом классе проходят дроби. И я им объясняю дроби. Ну, как могу объясняю, а они не понимают ничего, но молчат. А я же вижу, что они не понимают...

Лифт останавливается, двери открываются. Анжелика-2 и Паша-2 выходят. Людмила медлит. Смотрит, как отражения Анжелики-2 и Паши-2 исчезают из зеркал. И в зеркалах остается только она одна. Дверь лифта закрывается, Людмила вздрагивает и тихонько вскрикивает, испугавшись того, что осталась одна в закрытом тихом лифте, который никуда не едет. Людмила начинает дрожащими пальцами нажимать подряд все кнопки на панели лифта. Но двери не открываются. Людмила в отчаянии начинает колотить кулаками по двери.

Людмила нажимает кнопку устройства, выдающего пропуска на проходной кондитерской фабрики. Вахтерша смотрит на растрепанную Людмилу сквозь мутное стекло своего рабочего места.

Вахтерша. Людка, ты чё? Номер свой забыла?

Людмила. Ой, извините, теть Зин.

На лице Людмилы замешательство. Она явно не может вспомнить свой номер. Нажимает еще одну кнопку.

Вахтерша (*встревоженно*). Люд, что-то случилось у тебя? Опоздала, да еще и это...

Людмила. Нет, нет, теть Зин, все хорошо...

Людмила снова замирает перед рядами кнопок, выбирая, какую нажать. Но вахтерша уже высовывается из окошка, протягивает ей пропуск.

Вахтерша. На, держи. И запомни: сто пятьдесят два.

Людмила. Спасибо...

Людмила неуклюже проходит через крутящийся допотопный турникет, зацепившись сумкой. Вахтерша смотрит ей вслед.

Вахтерша. Во как бабы пропадают... И все из-за мужиков...

Людмила, второпях застегивая халат, становится к конвейеру. Ее напарница поглядывает на нее неодобрительно.

Напарница. Ну ты, Люська, обнаглела.

Людмила молчит, делает первую розочку.

Напарница. Семеныч обещал тебе выговор влепить.

Людмила молчит, продолжает делать розочки.

Напарница (*показывая на розочки*). Чё ты лепишь? ГОСТ-то поменяли. Сегодня уже «С Новым годом!».

Людмила растерянно смотрит на уже готовые торты впереди на конвейере. На них написано «С Новым годом!».

Людмила. Так ноябрь же еще.

Напарница. А у начальства Новый год!

Людмила начинает старательно выводить «С Новым годом!». Некоторое время обе женщины пишут на тортах молча. Наконец ее соседка не выдерживает.

Напарница. Люсь, прикинь, а я голоса сегодня ночью слышала... Веришь, нет?

Людмила. Верю, верю...

Тихо. Паша-2 поднимается по лестнице, в руках у него наушники. Подходит к двери соседа, толкает ее, входит. В коридоре наталкивается на женщину лет тридцати пяти, она пальцами зажимает нос.

Растерянный Паша-2 оказывается среди людей. Старик мертв — он лежит на том же месте, накрытый солдатским одеялом с головой. Рядом по-прежнему катушечный магнитофон. При свете дня комната, ночью выглядевшая страшной, кажется просто обычным бомжатником. Суетятся несколько мужчин и женщин — родственники. Они как будто не замечают лежащее рядом мертвое тело. Да и Пашу-2 тоже не замечают.

Женщина (*окидывая взглядом комнату*). Бардак тут развел. Ты посмотри!

Мужчина (*фальшиво*). Бедный дядя Петя! Если б я знал, что вы за ним не ухаживаете, я бы сразу приехал...

Женщина. Ты, Иван Иваныч, опоздал. Понятно? Не знаю, зачем только пришел. Ничего не получишь. Понятно?

Мужчина. Я, между прочим, его родной племянник!

Мужчина и женщина идут к двери в коридор и тут замечают стоящего в дверях с наушниками в руках Пашу-2.

Женщина. А вы кто такой, молодой человек? Родной сын троюродного брата внучатого племянника?

Паша-2. Я сосед.

Паша-2 проходит в комнату, подходит к старику. Кладет на постель рядом с ним наушники. Потом врубает магнитофон — и из него на полной громкости, как обычно, начинает доноситься Парад Победы. Паша-2 быстро выходит из квартиры.

Темно. Паша-2 курит, сидя на подоконнике. Смотрит наружу — вид из окна индустриальный. Начинает идти мелкий снег. На матрасе спит Анжелика-2. Ворочается во сне, что-то довольно громко говорит на языке, очень похожем на русский, но непонятном — на языке сна.

Анжелика-2 (*во сне*). Задохнуть, торкать, и всьо, и торком лекотать, чо кончил сердечну боль и тышшу-то злочассий, которы ты имаш...

Людмила чистит сапоги и ботинки, выдавливая на них крем красивыми загогулинами. Сначала маленькие — Лялины. Потом Танины. Готово. Ищет ботинки мужа, наконец находит их на самом видном месте. Обнаруживает, что они начищены до блеска. В этот момент Василий выходит из ванной комнаты. Он гладко выбрит, к тому же он сбрил усы. Людмила поднимает на него глаза и в первый момент не узнает, тревожно вскрикивает. Потом внимательно на него смотрит. Бросает щетку, уходит в ванную мыть руки. Василий, напевая что-то, отправляется в комнату, откуда доносятся голоса девочек — они о чем-то спорят.

Голос Ляли. Ну дай, дай мне заколку поносить, я не сломаю, ну, пожалуйста...

Голос Тани. Я тебе в прошлый раз уже дала браслетик! С меня хватит!

Паша-2 и Анжелика-2 собираются уходить. Анжелика-2 стоит у трюмо, она красится, близко придвинув лицо к зеркалу. Паша-2 зашнуровывает ботинки, садится на табуретку, явно ждет Анжелику-2. Смотрит на нее, улыбается, когда она высоко поднимает брови, крася ресницы. Входит в комнату, подходит к ней, обнимает.

Паша-2. Подожди, губы не крась...

Паша-2 и Анжелика-2 целуются.

А н ж е л и к а - 2 (*оторвавшись от Паши-2*). Слушай, мне такой сон странный приснился! По дороге расскажу...

Людмила, уже одетая и в обуви, стоит у двери и смотрит в дверной глазок. Она не обращает никакого внимания на носящихся друг за другом полуодетых дочерей и на бритого мужа в галстуке и начищенных ботинках. Наконец она видит, как дверь квартиры соседей открывается, на площадку выходят Анжелика-2 и Паша-2. Людмила торопливо открывает дверь, выходит на площадку и захлопывает за собой дверь. Муж и дети, кажется, тоже не замечают того, что она ушла.

Людмила, Паша-2 и Анжелика-2 — в лифте. Людмила делает вид, что совершенно не обращает внимания на молодых людей. Анжелика-2 продолжает начатый ранее рассказ.

А н ж е л и к а - 2. ...У меня были тяжеленные сумки с продуктами. Молоко, сыр, картошка, колбаса торчит из пакета... Еле тащила. Дворы, дворы, иду между домами. Район такой мрачный, вокруг одни панельные дома, площадки детские раздолбанные... В общем, типа нашего райончик. И вдруг — старинный дом, высокий, красивый. Я удивилась — откуда здесь такой дом. Обхожу его, еле уже тащу эти продукты. А за домом — пустырь. Стемнело уже, не по себе. Пустырь огромный, ни огонька, только трава желтая и мусор. Иду по пустырю. И вдруг — впереди огоньки зажигаются. По кругу так. Смотрю — а посреди пустыря стоит летающая тарелка. Круглая, но какая-то вся битая, старая как будто. Какая-то жестяная, что ли... И я к ней иду. Все ближе, ближе. А в ней дверца открыта, и лесенка такая к дверце ведет. И все такое старое, потертое, вовсе не похоже на то, как в кино... А над дверцей написан номер: сто пятьдесят два...

Лифт останавливается. Паша-2 и Анжелика-2 выходят, Людмила — за ними. Почему-то усмехаясь, она спотыкается на ступеньках лестницы, ведущей к двери подъезда, и падает. Паша-2 оборачивается, бросается ей помогать.

Л ю д м и л а. Ничего-ничего... Я сама.

Людмила входит в проходную фабрики. У нее порваны колготки, огромная дыра видна из-под юбки. Но ей, похоже, все равно. Перед ней несколько женщин нажимают на кнопки, берут пропуска и проходят через турникет. Подходит очередь Людмилы. Она медлит. Вахтерша наблюдает за ней. Людмила разворачивается и выходит из проходной. Вахтерша привстает, провожая ее взглядом.

В а х т е р ш а. Утюг забыла выключить.

Парк аттракционов — тот, в котором общались Паша и Анжелика, — все так же пуст. Падает мелкий снег с дождем. На битом асфальте снег сразу тает, только кое-где на облетевших ветках кустов он задерживается подольше. В парке все по-прежнему, за исключением одного: на месте «летающей тарелки» — Комнаты смеха — ободранный и замусоренный незаасфальтированный круг, как будто тарелку выдрали с мясом. Валяются пластиковые бутылки, обертки от всего на свете, их постепенно разносит по всему парку ветер. Крутится детская карусель с уточками, тиграми и лошадками, где катались Паша и Анжелика. На уточке сидит Людмила. Рядом с покосившейся кассой стоит билетерша, с укоризной и скепсисом смотрит на Людмилу, как на психически больную.

Людмила входит в полутемный подъезд. В обеих руках — пакеты с продуктами: молоко, сыр, колбаса торчит из пакета. Людмила вызывает лифт, когда слышит сверху голос мужа.

Г о л о с В а с и л и я. Аллё! Ну что ты молчишь? А? А как же я? Как же я, спрашиваю? Ты пойми, дурочка, я... я люблю тебя. Понимаешь? Люблю дуру такую! А ты мне голову морочишь...

Подъезжает лифт. Открываются двери. Людмила, не входя, нажимает кнопку своего этажа. Ставит в лифт пакеты с продуктами. Двери лифта закрываются, он уезжает. Людмила выходит из подъезда.

Василий продолжает говорить по телефону.

В а с и л и й. ...Завтра. Вечерком, ладно? (*Нежно.*) Ты моя пуся...

В этот момент подъезжает лифт, останавливается, открываются двери — Василий сразу осекается, замолкает. Смотрит на пакеты с продуктами, стоящие в лифте.

Темно. Людмила идет через двор с облезлой детской площадкой. Пересекает площадку наискосок, чтобы не обходить, пригнувшись, пролезает через большое, крашенное масляной краской кольцо — часть детского комплекса. За ней, примолкнув, наблюдает тройка девиц-подростков, их сигареты светятся с лавочки напротив. Когда Людмила отходит метров на десять, девчонки дружно прыскают со смеху. Людмила скрывается за углом одного из домов.

Людмила уже в другом дворе. Та же унылая обстановка, но впереди Людмила вдруг замечает дом, который явно отличается от остальных — он напоминает перестроенный в советское время готический собор. Людмила направляется к нему.

Из-за угла готического дома Людмила выходит на пустырь. Темно, ни огонька. Людмила решительно идет в темноту. Спотыкаясь о кирпичи и консервные банки, идет по пустырю, с ожиданием вглядываясь в темноту. Вдруг в темноте загораются огоньки — по кругу. Людмила видит летающую тарелку, ободранную жестяную летающую тарелку, точнее — павильон «Комната смеха», исчезнувший из Парка аттракционов. Только теперь по всему его периметру горят фонари. Дверь летающей тарелки открыта, к ней ведет лесенка. Над дверью масляной краской выведены цифры: 152. Из двери льется свет. Людмила идет к летающей тарелке. Подходит к лесенке, не колеблясь, поднимается и скрывается внутри. Дверь медленно закрывается за ней, фонари на тарелке гаснут. Последней исчезает маленькая светящаяся щель — дверь еще не полностью закрылась. Но дверь закрывается, и пустырь снова погружается в полную темноту.

В лифте — Анжелика-2 и Паша-2. Людмилы нет. Анжелика-2, как обычно, продолжает начатый ранее рассказ.

А н ж е л и к а - 2. ...И этот дядька в каком-то старинном типа кафтане бежит через лес. А там ни тропинки, заросли, ветки его хлещут по лицу, цепляются за волосы. У него косичка еще такая жалкая болтается...

По лесу бежит Моцарт. Он в точности такой, как на его классических, всем известных портретах. Только его лицо исцарапано, косичка расплелась, камзол разорван и испачкан. Он бежит, не останавливаясь, спотыкается, падает, встает и бежит дальше. За кадром звучит голос Анжелики-2, рассказывающей все, что происходит в кадре.

Г о л о с А н ж е л и к и - 2. Бежит он, бежит, бедненький. Совсем выбился из сил. Наконец выбегает на полянку. Останавливается, тяжело дышит. А посреди полянки стоит какой-то другой мужик, в белой рубахе такой, с отросшими кучерявыми волосами...

Моцарт выбегает на полянку. Останавливается, пытается отдышаться. И видит стоящего посреди полянки Шекспира — тоже очень похожего на общеизвестный портрет. Шекспир недовольно смотрит на Моцарта.

Г о л о с А н ж е л и к и - 2. ...И этот мужик в рубахе говорит тому, с косичкой...

Ш е к с п и р. Чё пришел? Это мой лес!

А н ж е л и к а - 2. ...И тут я проснулась. И думаю: что за фигня приснилась? Кто эти дядьки? Ничего не понимаю.

Анжелика-2 смеется, Паша-2 обнимает ее. Лифт останавливается, двери открываются, Паша-2 и Анжелика-2, обнявшись, выходят. Двери еще медлят закрываться какое-то время, как будто ожидая, что выйдет кто-то еще. Потом закрываются. Лифт пуст. В зеркалах никто не отражается.

Широкий и пустой проспект с пожухлым разделительным газоном виден до самого горизонта. Редко стоящие дома — высокие бетонные новостройки, похожие одна на другую. Огромные пустые пространства, покрытые слякотью и лужами. Жалкие тонкие деревца, которых всего-то можно насчитать не более десяти, покрыты копотью и, скорее всего, весной не покроются листвой. Светит солнце, и тени домов создают в пространстве дополнительную тревожную геометрию. Подземный переход с торчащей на жестяном столбе буквой «М». Из него выходит Анжелика-2, только чуть постарше. Она стройна, красива, у нее аккуратная прическа и одежда. Она поднимается по лестнице и говорит по мобильному телефону, надевая на руки перчатки с разноцветными пальцами, в одной из которых звякает ключ. Кроме нее из метро не выходит никто.

А н ж е л и к а - 2. Паш, ну так нельзя. Я же видела, как все было. Этот несчастный водитель маршрутки не виноват, джип въехал в него на полной скорости, даже не притормозил. Почему я должна молчать? Я не хочу, чтобы невиновного засудили. (*Пауза.*) Что? Да, Паша, я боюсь. Конечно, боюсь, я нормальный человек. Но молчать я не могу. Не могу и всё. (*Пауза.*) Если честно, меня поражает, что ты так к этому отнесся. Я не ожидала от тебя...

Тем временем Анжелика-2 уже сворачивает за один из мрачных бетонных домов, идет дворами, мимо пустых детских площадок, мимо одинаковых подъездов. Повсюду — ни души. Анжелика-2 дает отбой и сворачивает в следующий двор, затем — в следующий. Дворы становятся все меньше, все теснее, вот уже она идет какими-то странными безлюдными задворками вдоль кирпичных стен, за которыми виднеются какие-то фабричные здания постройки начала века. Сворачивает направо, сворачивает налево, обходит лужу, перепрыгивает через другую. Подходит к огромным воротам. Они заперты — на них висит здоровенный амбарный замок. В одной створке ворот прорезана калитка, но и она закрыта. Анжелика-2 стучит в калитку. Ей открывает мужик в телогрейке и ушанке. Анжелика-2 протягивает ему какую-то бумажку.

М у ж и к. А, по повестке. Ну проходите, барышня. Но учтите, выхода здесь нет.

А н ж е л и к а - 2. А где выход?

М у ж и к. А бог его знает.

Анжелика-2 входит в калитку, она закрывается за ней, слышно, как запирается замок.

Узкая асфальтированная дорожка посреди осенней распутицы. По ней идет Анжелика-2. Дорожка ведет к зданию суда. Это двухэтажное неопределенного цвета строение, в котором окна правой половины закрашены изнутри масляной краской. В центре — серая дверь на пружине. С правой стороны от двери стоит бабка в сером пуховом платке. Она держит в руке несколько березовых веников, еще кучка лежит перед ней на расстеленной прямо на земле тряпке. С левой стороны от двери стоят милиционер и священник с очень серьезными лицами. На милиционере зимняя форма, священник — в куртке поверх рясы. Все трое — бабка, священник и милиционер — внимательно наблюдают за приближающейся Анжеликой-2. Наконец она возле двери. С трудом открывает дверь, пружина натягивается. Бабка молча протягивает ей веник.

А н ж е л и к а - 2. Нет, спасибо.

Анжелика-2 протискивается в образовавшуюся щель — открыть дверь шире она не может. Входит в здание, дверь громко хлопает. Бабка смотрит ей вслед, потом на веник.

Б а б к а. И зря.

Бабка, милиционер и священник озабоченно переглядываются.

Анжелика-2 растерянна — она стоит посреди большого холла, стены которого на две трети по высоте покрашены серой масляной краской. Повсюду — множество расписаний и графиков, но сориентироваться во всем этом невозможно. В холле — две двери, одна ведет в правое крыло, другая — в левое. Вдруг отворяется дверь правого крыла, оттуда валят клубы пара. Рассеиваясь, они обнаруживают мужчину с большим волосатым животом, обернутого ниже пояса в простыню. На руках у него наручники, однако он весел, что-то насвистывает под нос. Его ведут двое в милицейской форме. Они очень быстро идут в сторону двери левого крыла. Анжелика-2 пытается их догнать.

А н ж е л и к а - 2. Простите, мне нужен зал заседаний...

М у ж ч и н а в п р о с т ы н е (*улыбаясь и подмигивая Анжелике-2*). Держись за нами, красотка, не потеряешься.

Вся процессия с Анжеликой-2 в хвосте входит в дверь левого крыла.

Анжелика-2 стоит перед дверью с пыльной табличкой «Зал заседаний». Оборачивается, смотрит в глубь коридора. По нему вдаль уходит мужик в простыне в сопровождении милиционеров. Мужик тоже оборачивается, улыбается и машет Анжелике-2 обеими руками в наручниках. Анжелика-2 улыбается ему и тоже поднимает обе руки — машет ему. Именно в этот момент открывается дверь зала заседаний и чуть не сбивает Анжелику-2 с ног. Анжелика-2 отскакивает, оборачивается и видит секретаря неопределенного возраста и пола.

С е к р е т а р ь. Свидетель Теплова?

Анжелика-2 кивает.

С е к р е т а р ь. Пройдите. Вас ждем.

Секретарь скрывается за дверью, пятясь, за ним входит Анжелика-2. Дверь закрывается.

Зал заседаний кажется очень большим. Из окон льется тусклый свет, отчего еще заметнее, что с них когда-то была соскоблена масляная краска. Стены тоже покрашены масляной краской, по ним вьются выкрашенные в тот же цвет трубы, они изгибаются, сходятся и расходятся. Здесь явно когда-то были умывальники, которые сняли, и остались только трубы. К одной трубе даже по-прежнему привинчен медный кран, но под ним — пустота. Далее видны остатки душевых стояков, их четыре, они стоят близко к стенам, которые в этом месте выложены кафелем. Но и кафель, и стояки выкрашены масляной краской в тот же цвет, что и весь зал. Стол, за которым сидит судья, стоит на возвышении, остальная часть зала пуста. От стола судьи до кафедры, к которой подходит Анжелика-2, очень большое расстояние. Справа — клетка из железных прутьев, в которой сидит, склонив голову и закрыв лицо руками, мужчина в старой и грязной форме немецкого солдата времен второй мировой войны. Рядом стоит обшарпанный и исписанный ручками и фломастерами стол, за которым сидит мужчина в костюме — адвокат. Напротив за таким же столом сидит прокурор. В зале почти все места свободны, сидят только мужчина и женщина, а также все остальные, которые были в квартире умершего старика соседа Паши-2 и Анжелики-2. Судья — мужчина. Он бесстрастно смотрит на растерянную Анжелику-2, которую явно придавила обстановка.

С у д ь я. Свидетель, представьтесь, пожалуйста, год рождения...

А н ж е л и к а - 2. Теплова Анжелика Ивановна, тысяча девятьсот семьдесят пятого года рождения.

С у д ь я. Напоминаю вам, свидетель, что сегодня слушается дело об убийстве гражданина Ивашова Петра Петровича, в котором обвиняется...

А н ж е л и к а - 2. Подождите, я же на заседание по поводу ДТП пришла...

С у д ь я. Оно отложено. Вы выступите на этом заседании.

А н ж е л и к а - 2. Как на этом? Я ничего не знаю об убийстве гражданина Ивашова. Я даже не знаю, кто такой этот Ивашов.

Анжелика-2 бросает взгляд на обвиняемого, тот поднимает голову, и тут она видит, что это — Паша-2, точнее, человек, очень похожий на него, — Паша-3, постарше, с уже намечающейся лысиной. Анжелика-2 потрясена.

А н ж е л и к а - 2. Паша, что ты здесь делаешь?! Что происходит?

Анжелика-2 выходит из-за кафедры, подбегает к Паше-3.

А н ж е л и к а - 2. Что ты молчишь? Что случилось, ты можешь объяснить?

Паша-3 молчит и непонимающе смотрит на Анжелику-2. Наконец что-то неразборчивое произносит, но не по-русски, а по-немецки. Анжелика-2 бросается к судье.

А н ж е л и к а - 2. Ваша честь, объясните, что происходит? Что с моим мужем? Что вы с ним сделали?!

С у д ь я. Свидетель, пройдите на кафедру.

А н ж е л и к а - 2 (*идет к кафедре*). И все же я требую объяснений!

С у д ь я. Итак, свидетель, значит, вы признаете, что обвиняемый — ваш муж?

А н ж е л и к а - 2. Конечно! Это мой муж Паша!!! Что с ним?..

С у д ь я (*перебивает Анжелику-2*). Судебное разбирательство объявляется законченным, переходим к прениям сторон.

А н ж е л и к а - 2. Как это законченным, я не понимаю, что вообще происходит?! Он ни в чем не виноват!!!

С у д ь я (*кивнув появившимся в дверях милиционеру и священнику*). Пожалуйста, успокойте свидетеля.

Милиционер и священник с одинаково скорбными лицами подходят к Анжелике-2 и берут ее с двух сторон под руки, уводя с кафедры. Милиционер при этом зажимает Анжелике-2 рот и тихо приговаривает.

М и л и ц и о н е р. Не кусайся, доченька, не надо...

Анжелику-2 усаживают на скамью рядом с родственниками старика. Все они, как по команде, брезгливо отодвигаются. Тем временем начинаются прения сторон. Но вместо того чтобы произносить речи, адвокат и прокурор начинают петь по очереди какие-то арии, напоминающие оперные, на непонятном языке. Неизвестно откуда доносится и оркестровое сопровождение, чем-то напоминающее «пение» водопроводных труб, которые вьются вдоль стен. Сначала красивым тенором поет адвокат, потом арию подхватывает прокурор — у него бас. Милиционер продолжает зажимать Анжелике-2 рот, и она уже даже перестает мычать, только непонимающе смотрит на Пашу-3.

С у д ь я. Прошу всех встать. Суд удаляется для вынесения приговора.

Все присутствующие встают. Судья выходит в маленькую дверцу за своим столом, за креслом слева, такую маленькую, что ему приходится согнуться в три погибели. Буквально через мгновение он возвращается — только через другую такую же маленькую дверцу с правой стороны от его кресла.

С у д ь я. Прошу всех встать для оглашения приговора. На основании статьи Уголовного кодекса номер 152 об ответственности свидетелей за ведомые и неведомые им преступные действия или намерения ближних их суд вынес решение о признании свидетеля Тепловой Анжелики Ивановны виновной. Суд приговаривает Теплову Анжелику Ивановну к пожизненному сроку заключения... Раз... Два... Три... Продано!!! (*Довольный судья громко бьет молоточком, потом переходит на шепот, обращаясь к Анжелике-2.*) Осужденная, давайте, идите, мойтесь и отбывайте...

Судья достает из-под стола круглый металлический жетон и протягивает Анжелике-2.

Обалдевшую Анжелику-2 ведут по коридорам милиционер и священник. Анжелика-2 молчит, у нее в руке зажат круглый металлический жетон с номером 152. Коридоры узкие, сворачивают то направо, то налево. Анжелика-2 скользит взглядом по узким низким пыльным дверям, по серым стенам, по таким же серым лицам сидящих вдоль стен на скамьях людям. Священник и милиционер ведут ее ласково, с по-прежнему скорбными лицами. Спускаются по лестницам все ниже и ниже и наконец оказываются в холле. Священник открывает правую дверь, из которой начинают валить клубы пара. Милиционер вталкивает туда Анжелику-2 и закрывает за нею дверь.

Анжелика-2 остается одна, озирается. Сквозь клубы пара она разглядывает анфиладу комнат, в самой глубине мелькают голые мокрые тела, облепленные березовыми листьями, а рядом с входом — нечто, напоминающее ресепшн, за стойкой сидят девушки в грязных белых халатах. Одна из них протягивает Анжелике-2 руку. Анжелика-2 не сразу понимает, что девушке надо дать жетон. Наконец протягивает его. Девушка берет жетон, кладет его на стол, открывает ящик стола, достает бритвенный станок, к ручке которого привязан обглоданный карандаш, чтобы ручка была длиннее.

Д е в у ш к а. Раздевайтесь.

Анжелика-2 снимает пальто, ищет, куда бы его положить, кладет его на стойку с краю. Девушка продолжает выжидательно смотреть на Анжелику-2.

Д е в у ш к а. Всё, всё снимайте.

А н ж е л и к а - 2. Как всё?

Д е в у ш к а. Так, всё. Снимайте и идите.

Девушка кивает в ту сторону, куда надо идти, — там стоит грязно-белая кушетка. Анжелика-2 нехотя начинает раздеваться.

Анжелика-2 лежит на лавке животом вниз. Смотрит вбок отрешенным взглядом. Ее что есть силы хлещут вениками две здоровенные тетки в простынях.

Анжелика-2 стоит, на нее выливают из двух оцинкованных ведер воду те же две здоровенные тетки.

Анжелика-2 стоит у кафельной стены грязно-голубого цвета. В нее бьет сильная струя из шланга, который держит здоровенная тетка. Анжелика-2 пытается увернуться, спрятать лицо, но струя ее все равно настигает.

Девушка с ресепшн выдает Анжелике-2 ее одежду, упакованную в полиэтиленовую пленку. Анжелика разрывает пленку, одевается. Выходит.

Священник и милиционер берут Анжелику-2 под руки.

М и л и ц и о н е р (*шепотом*). Ну что, доченька, хорошо чистенькой-то быть?

Анжелика-2 в сопровождении милиционера и священника входит в одну из дверей, за которой оказывается довольно большое помещение, перегороженное рядами ячеек с номерами. Помещение очень напоминает автоматические камеры хранения на вокзале. Милиционер берет у Анжелики-2 жетон, идет к одной из ячеек. Бросает жетон в щель, дверь щелкает, открывается. Из ячейки тут же раздается громкий детский плач — крик новорожденного. Милиционер бережно достает из ячейки новорожденную девочку в развернувшихся пеленках и несет ее на вытянутых руках Анжелике-2. Протягивает ребенка ей. Анжелика-2 берет ребенка, тревожно и нежно вглядывается в сморщенное личико, бережно заворачивает пеленки, подхватывает клетчатое одеяльце, которое ей протягивает священник. Священник и милиционер помогают Анжелике-2 завернуть ребенка в одеяльце и ведут ее дальше — к дальней двери в глубине помещения. Милиционер открывает дверь ключом, Священник тем временем осеняет Анжелику-2 крестным знамением. Дверь открывается,

из-за нее доносятся шум, голоса людей, шаги. Анжелика-2 входит в дверь, дверь за ней закрывается.

Анжелика-2 стоит с ребенком на руках в переходе метро. За ее спиной — закрытая неприметная дверь, закрашенная краской вместе с косяком, так, как будто с момента покраски ее ни разу не открывали. Мимо Анжелики-2 бегут толпы людей, она растерянно смотрит на них, прижимая к себе ребенка. Кто-то вдруг протягивает ей купюру — десять рублей.

А н ж е л и к а - 2. Что вы, нет, не надо, я не...

Человек пожимает плечами, сует купюру в карман и бежит дальше. Анжелика трогается с места и идет вместе с толпой, ускоряя шаг.

Анжелика-2 стоит на эскалаторе. Перед ней нет ни одного человека, поэтому ей видна полностью лестница, ведущая вверх, к светящемуся куполу выхода из метро. Анжелика-2 смотрит на девочку, та спит. Анжелика-2 смотрит вверх, на лестницу, на купол света. Свободной рукой привычным жестом достает из кармана перчатки с разноцветными пальцами.

Анжелика-2 с ребенком выходит из метро и попадает в толпу людей, каждый из которых занят чем-то своим — один спешит в метро, другой — на автобус, третий сует прохожим листовки, четвертый курит, пятый кого-то ждет... Все точно так же, как в первой сцене, — те же люди выходят и входят в метро, проходят мимо, те же бабульки продают сигареты... Стоит Паша с розой, оглядывается на красивую девушку, проходящую мимо. Вдруг Паша замечает Анжелику-2, их разделяет толпа. Паша кидается к ней, но не может пробиться. Анжелика-2, скользнув взглядом по Паше, спешит выбраться из толпы и роняет перчатку с ключом — прямо подоспевшему Паше под ноги. Паша ее подбирает, но когда он выпрямляется, чтобы догнать Анжелику-2, ее уже не видно — она скрылась в толпе. Паша расстроен.

Квартира та же, только обстановка совершенно другая. Совпадают обои, только они совсем новые, а все остальное выглядит иначе. Старая мебель 80-х годов, банальный секретер с хрустальной вазой, на стене — ковер. На полу стоит кадка с длинными пестрыми листьями растения, называемого в быту «тещин язык». Комнату полностью занимает длинный стол, составленный из нескольких. На столе — салаты, закуски, напитки. Свадьба. Во главе стола — Паша-2 и Анжелика-2, на нем — черный костюм и галстук, на ней — свадебное платье и фата. Гости едят, тихо переговариваются. Один из гостей, сидящий близко от новобрачных, отпивает вино из бокала. Морщится, хрипло произносит: «Горько» и меняется в лице. Все подхватывают.

Г о с т и. Горько! Горько!

Анжелика-2 и Паша-2 встают. Паша-2 быстро вытирает губы салфеткой, но на подбородке все равно остается немного майонеза. Паша-2 и Анжелика-2 целуются, гости исступленно считают, не обращая внимания на то, что первый закричавший гость бледнеет, краснеет, хрипит.

Г о с т и. Раз, два, три, четыре...

Счет прерывает глухой удар. Это гость, который первым закричал «горько», упал без сознания — головой об стол. Лицо его покраснело, глаза выпучены, руками он держит себя за горло.

Руки санитара накрывают лежащего на диване гостя простыней. Гость мертв. Над ним в числе прочих присутствующих стоят жених и невеста. Все молчат.

В р а ч. Разрыв желчного пузыря. Желчь разлилась. Понимаете?

Паша-2 крепко сжимает руку Анжелики-2 в своей.

Паша-2 и Анжелика-2, голые, сидят на тесной кухне за столом и пьют кофе. Молчат, поглядывают друг на друга, улыбаются. Иногда издают какие-то зву-

ки, понятные только им обоим, игриво, но осторожно дотрагиваясь друг до друга. Строят рожи. Это похоже на какую-то игру. Раздается телефонный звонок. Они стараются не обращать на него внимания. Продолжают игру. Но телефон по-прежнему звонит и мешает им. Аппарат стоит прямо на кухонном столе. Паша берет трубку.

П а ш а. Аллё. Имей совесть. Нет. Не смогу.

На большом экране — фильм «Анжелика, маркиза ангелов». В зале человек десять, не больше. Анжелика страстно целуется с главным героем. Любовная сцена прерывается на самом интересном месте, явно вырезан самый откровенный кусок.

Как бы продолжая то, что только что было на экране, в кинопроекторной занимаются любовью Паша-2 и Анжелика-2. Стрекочет кинопроектор, продолжая показывать фильм.

В последнем ряду сидят парень и девушка, парень приобнимает ее, явно не решаясь пока на большее. Сверху, из кинопроекторной, доносятся страстные стоны и крики Паши-2 и Анжелики-2. Парень смущается. Девушка начинает глубже дышать. Первая целует парня.

Анжелика-2 спит, улыбаясь. Она очень красивая. Паша-2, приподнявшись на локте, любуется ею. Смотрит на нее нежно, осторожно, почти не касаясь, проводит пальцем по ее лицу, очерчивая его овал. Анжелика-2 лежит не шелохнувшись.

Паша-2 на кухне один. Варит кофе. Наливает в две чашки. Ставит их на поднос.

Паша-2 входит в комнату, где спит Анжелика-2. Ставит поднос на тумбочку. Садится рядом с Анжеликой-2. Гладит ее по волосам, стараясь нежно разбудить. Но Анжелика-2 даже не шелохнется. Спит. Паша-2 улыбается, пытается ее разбудить более настойчиво. Целует ее. Но Анжелика-2 не просыпается. Паша-2 пытается потрясти ее за плечи. Щиплет за ягодицу. Анжелика-2 даже не меняется в лице, продолжает спать. Паша-2 прислушивается к ее дыханию. Анжелика-2 дышит очень глубоко и редко. Она погружена в сон. Паша-2 напуган, он трясет Анжелику-2, стараясь разбудить.

За столом на кухне сидят Паша-2 и Людмила. Паша-2 смущен, Людмила бесстрастна, только глаза выдают некоторое замешательство. После неловкой паузы Людмила начинает говорить.

Л ю д м и л а. Я вообще не против. Почему нет. Я могу сидеть вечерами у вас. Буду вязать. Можно? Я и готовить могу. Если хотите.

П а ш а — 2. Нет, спасибо, готовить не надо. Ей все равно ведь... она не ест. А я как-нибудь. Я могу за месяц вперед расплатиться.

Людмила с сочувствием смотрит на Пашу-2.

Л ю д м и л а. А чё врачи-то? Чё говорят?

Паша-2 молчит. Вздыхает, опускает голову. Смотрит в чашку с чаем. Там на дне медленно крутятся чаинки.

Паша-2 вставляет в кинопроектор бобину с пленкой, включает аппарат. Он начинает стрекотать. Паша-2 угрюмо садится в продавленное кресло. Смотрит в одну точку.

В зале очень мало зрителей. На экране — фильм «Аталанта», эпизод, когда герои в разлуке, они спят и ворочаются во сне, вспоминая друг друга.

В комнате сидит на стуле Людмила, вяжет. Периодически вдруг отрывается от вязания, тревожно взглядывает на спящую Анжелику-2. Но Анжелика-2 не двигается, и Людмила возвращается к вязанию. В какой-то раз Людмила не выдерживает, встает, оставив на стуле вязание, подходит к Анжелике-2 и наклоняется над ней. Смотрит на ее лицо. Трогает ее за плечо, как бы желая разбудить. Анжелика-2, конечно, не двигается. В повисшей тишине Людмила вдруг резко вскрикивает и толкает Анжелику-2, думая, что это ее разбудит. Никакого эффекта. Людмила пожимает плечами, садится вязать дальше. Начинает петь. Громче и громче.

Паша-2 выходит из служебного входа в кинотеатр, идет вверх по переулку. Идет мимо помойки. На помойке стоит покореженный цветок — «тещин язык» — в жестяной банке из-под зеленого горошка Globus. Паша-2 подбирает цветок, неуклюже тащит его.

Паша-2 и Анжелика-2 спят рядом в постели. Паша-2 обнимает Анжелику-2. Она заметно поправилась. На полу стоят уже две кадки с «тещиным языком».

В комнате множество различных растений. Паша-2 возится на полу, пересаживает очередное растение в глиняный горшок. Какое-то вьющееся растение почти полностью покрывает окно, отчего в комнате довольно темно. Паша-2 доволен своей работой, он утрамбовывает землю в горшке, ставит горшок на стол. С улыбкой оборачивается к спящей Анжелике-2. Кажется, что она улыбается во сне.

На экране титр: The End. Звучит финальный музыкальный аккорд, загорается свет в зале. Редкие зрители расходятся.

Паша-2 смотрит в окошечко — зал пуст. Паша-2 нажимает на кнопку — свет в зале гаснет. Паша-2 вставляет в кинопроектор бобину.

В пустом зале на экране — титры, музыка и название «Анжелика, маркиза ангелов».

Паша-2 сидит на краю постели, в которой спит Анжелика-2. Ее рука, затянутая повыше локтя жгутом, лежит у него на коленях. Он делает Анжелике-2 инъекцию. Анжелика-2 не просыпается. Она хорошо выглядит, лицо округлилось, на щеках — румянец. У нее большой живот — она беременна. Сделав укол, Паша-2 убирает жгут, шприц, ампулы в тумбочку. Смотрит на Анжелику-2, поправляет ей волосы. На тумбочке лежит косметичка. Паша-2 открывает ее, достает тени, пудру, румяна, помаду. Осторожно подкрашивает Анжелике-2 веки, щеки, губы. Расчесывает отросшие длинные волосы, укладывает на лбу челку. Челка слишком длинная. Паша-2 уходит. Возвращается с ножницами. Подстригает Анжелике-2 челку, сдувая с ее лица и подушки волосы. Аккуратно собирает отстриженные пряди. Смотрит на Анжелику-2. Она красивая. Ноздри слегка шевелятся от дыхания. Паша-2 выходит из комнаты. Анжелика-2 спит. Раздается звонок в дверь. Из коридора слышны голоса.

Голос Паши-2. Здравствуйте. Проходите, пожалуйста.

Голос врача. Здравствуйте. Как дела?

В комнату входят Паша-2 и врач.

Паша-2. Все в порядке. Колю витамины. Поправляется вроде даже, вот, смотрите.

Врач садится рядом с Анжеликой-2, Паша снимает с нее одеяло, расстегивает на ней пижаму. Врач слушает ее фонендоскопом.

Врач слушает фонендоскопом живот. Потом достает какой-то приборчик — вроде электронного фонендоскопа. Прикладывает его к животу, смотрит на монитор. Из микрофона доносится быстрое сердцебиение.

В р а ч. Вот. Слышите? Сердцебиение в норме. Сто сорок — сто сорок четыре. Так что не волнуйтесь, с малышом все в порядке.

Паша-2 начинает застегивать пижаму на Анжелике-2, в этот момент живот начинает двигаться — в нем шевелится ребенок. Паша-2 улыбается, смотрит на живот. Врач тоже смотрит.

В р а ч. Смотрите, какой шустрый.

П а ш а - 2 (*застегивая на Анжелике-2 пижаму, накрывая ее одеялом*). А как она?

В р а ч. Знаете, трудно сказать. Все показатели в норме. Анализы последние просто идеальные. Понимаете, прецедентов нет. Трудно оценить состояние. Мы-то с вами уже не удивляемся, привыкли... А вообще-то, это совершенно невероятно. Беременность в состоянии летаргии... А ведь нам еще родить надо...

Анжелика-2 спит. Мужчины молча смотрят на нее.

Паша-2 надевает на орущую маленькую девочку подгузник. На кровати по-прежнему лежит спящая Анжелика-2. Ловко управившись с подгузником, Паша-2 одевает девочку и берет ее на руки. Ходит по комнате и укачивает ее.

Паша-2 стоит возле карусели и смотрит на трехлетнюю пухленькую девочку, с серьезным видом катающуюся на уточке. Она сосредоточенно смотрит прямо перед собой. Кроме нее на карусели не катается никто, да и вообще в парке почти пусто.

Анжелика-2 по-прежнему спит в своей постели. В комнату тихонько входит маленькая девочка лет четырех. Она очень похожа на Анжелику-2, только пухленькая и в очках. Девочка что-то тихо напевает. Подходит к маминой кровати. Залезает в постель.

Д е в о ч к а. Мама, мама, баю-бай, мама, мамочка, бай-бай...

Девочка укладывается рядом с мамой. Они лежат рядом, лицом к лицу. Девочка разглядывает мамины черты лица. Анжелика-2 расплылась, опухла. Лицо утратило краски, но она жива — от ее дыхания слегка приподнимается и опускается одеяло. Девочка смотрит на маму, придвинувшись совсем близко. Целует ее в нос, в губы. Нежно проводит пальчиком по щеке. Продолжает смотреть на маму, все чаще моргая. Постепенно глаза ее закрываются. Девочка засыпает.

Как только ее веки смыкаются, вздрагивают веки Анжелики-2. Она вдруг вздыхает и открывает глаза. Смотрит, ничего не понимая, на девочку, потом вращает глазами, не двигая головой. Первые движения. Она приподнимает голову. Смотрит на растущие повсюду, как в джунглях, растения — за время ее сна комната заросла ими. Возвращается взглядом к ребенку. Смотрит на девочку нежно, но не понимая, что происходит. В комнату входит Паша-2, не сразу заметив, что Анжелика-2 проснулась. Подходит к кровати. Анжелика-2 смотрит на него, он изменился с тех пор, как она его не видела, — похудел, начал лысеть. Он выглядит в точности, как Паша-3 в суде. Паша-2 замечает, что жена проснулась, он потрясен. Анжелика-2 улыбается ему, прикладывает палец к губам, показывает глазами на спящую девочку. Паша-2 кидается к Анжелике-2, они обнимаются.

А н ж е л и к а - 2. Как хорошо... Как будто все это мне снится...

Девочка просыпается, смотрит на маму и папу. Анжелика-2 счастливо улыбается, положив голову на плечо Паши-2. Закрывает глаза и перестает дышать.

В туалете на сиденье стоит девочка, дочь Анжелики-2 и Паши-2. Она упирается руками в запертую на задвижку дверь и смотрит в вырезанное сердечком окошко — подглядывает. Сквозь щели пробиваются солнечные лучи, играют в ее волосах. Снаружи доносится голос бабушки.

Г о л о с б а б у ш к и. Анжелика! Анжела! Ты где?

Девочка спрыгивает с сиденья, оказывается в тени. Слушает голос бабушки, улыбается. На очки попадает солнечный луч, они отсвечивают, девочка щурится от солнца.

В комнате полумрак. Растения спутаны, некоторые валяются на полу. На кровати лежит тело Анжелики-2. Она мертва, ее черты оплыли, рот приоткрыт. Она не такая красивая, как когда спала. Паша-2 сидит на стуле, у него приоткрыт рот, глаза покраснели. Он небрит. Дверь в комнату забаррикадирована мебелью и цветами. Дверь кто-то толкает снаружи, образуется щель. В нее заглядывает врач. Паша-2 не поворачивает головы.

П а ш а - 2. Тс-с-с... Она проснется. Вы ничего не понимаете. Она скоро проснется.

По развалинам города идет советский солдат, он озирается, держит наперевес автомат. Вдруг из развалин выбегает собака — породистый крупный, но исхудавший зверь, который уже несколько месяцев живет на улице. Солдат отвлекается на собаку. Она боится солдата, но он ласково подзывает ее, собака постепенно подходит. Солдат гладит пса. Солдат улыбается — он очень похож на Петра Петровича Ивашова, умершего соседа Анжелики-2 и Паши-2.

Вид сверху, из зияющей дыры в одном из домов — тот же солдат с собакой. Из дыры высовывается снайперская винтовка. За солдатом следит молодой немецкий снайпер, совсем мальчишка. Он тоже отвлекается на собаку. Смотрит, как советский солдат играет с псом, невольно улыбается. И вдруг, сам того не заметив, присвистывает, чтобы позвать собаку. Солдат тут же поднимает голову и замечает снайпера, одно мгновение солдат и снайпер смотрят в глаза друг другу — двое совсем молодых людей, снайпер в панике от того, что его обнаружили, немедленно, не прицеливаясь, стреляет в смотрящего ему прямо в глаза солдата и убивает его. Солдат падает. Собака, взвизгнув от страха, убегает. Снайпер в ужасе смотрит на лежащего солдата. Глаза солдата, кажется, по-прежнему смотрят прямо в глаза снайпера. Собака робко выбирается из развалин и подходит к лежащему солдату. У него на гимнастерке — кровь. Собака начинает слизывать кровь. Снайпер в ужасе скрывается внутри разбомбленного дома, его рвет.

В московской квартире женщина кормит грудью ребенка. Окно заклеено крест-накрест. По дому бегает собака той же породы, что и та, с которой играл солдат. Вдруг собака взвизгивает, лает, кидается на дверь. Потом ложится под дверью и начинает выть. Женщина с ужасом смотрит на собаку, ребенок отрывается от груди и начинает плакать, вторя собаке. На лице женщины появляется выражение горя и ужаса, она тоже начинает плакать. На стене висит фотография убитого солдата.

70-е годы. Перед подъездом — грузовик ЗиЛ, в него грузят чемоданы, коробки, тюки. Семья переезжает. Туда-сюда снуют мужчина лет тридцати пяти, беременная женщина помоложе, двое грузчиков.

Та же квартира, в которой женщина узнала о гибели своего мужа на войне. Квартира почти пуста, на стенах — следы от стоявшей мебели, квадратики не выцветших обоев, оставшиеся от фотографий. Та же женщина, только теперь уже совсем старенькая, бережно укладывает фотографии, среди которых — фотография ее мужа, висевшая раньше на стене. Складывает их в старый чемодан, закрывает чемодан, на минутку садится. Сидит в полной тишине, закрыв глаза. Встает.

Продолжают носить сумки, когда вдруг из подъезда доносится грохот. Из двери подъезда вдруг вылетают на асфальт несколько старых фотографий. Мужчина кидается в подъезд. Оттуда доносится его голос.

М у ж ч и н а. Мама! Мама!

На кухне возится та женщина, которая была беременна во время переезда. На кухне же возле нее на табуретке сидит мужчина, сын солдата и женщины, умершей во время переезда. Оба значительно старше, чем были во время переезда.

В комнате играет музыка — какой-то панк-рок на немецком языке. За стеклом в серванте стоит фотография солдата, которую так берегла его жена. Рядом — фотография его жены, на которой она намного старше своего мужа. Напротив серванта — небольшой письменный стол, на котором стоит компьютер. Над компьютером висят фотографии какой-то панк-группы, кое-где — надписи на немецком. Лидер группы как две капли воды похож на того немецкого снайпера, который убил солдата.

Компьютер включен, за ним сидит Паша. Постепенно загружается прикрепленный к письму файл — картинка. Это фотография Анжелики-2. На фото она совсем молодая и красивая. Паша разглядывает фотографию. Видно, что девушка ему очень нравится.

Паша захлопывает за собой дверь. Это та дверь, за которой жил Петр Петрович Ивашов, умерший сосед Паши-2 и Анжелики-2. Паша быстро сбегает по лестнице, по дороге считая мятые купюры, — у него около двухсот рублей.

Народу у метро уже меньше, шатаются пьяные мужики, бабульки с сумками на колесах укладывают в них сигареты и непроданные яблоки. Паша стоит там же, где стоял, розу он опустил цветком вниз. Паша расстроен. Из его кармана торчит перчатка с разноцветными пальцами. Паша наконец решает уйти. Он подходит к урне, выбрасывает в нее розу. И скрывается в темноте.

Урок геометрии. Паша сидит на последней парте. Он не слушает учителя. Пишет на последней странице своей тетради: «Анжелика. Анжелика. Анжелика...»

Паша идет по улице, его догоняет симпатичная одноклассница. Идет рядом, с ним в ногу. Улыбается. Старается как будто случайно задеть его плечом, заглянуть ему в лицо. Паша не обращает на нее внимания.

Паша — за компьютером. Пишет письмо. Медленно, неумело набирает строчку. И тут же ее стирает. Начинает писать заново, нажимает не те клавиши, стирает, исправляет. Над монитором на стене висит распечатанная фотография Анжелики-2. Паша, устав набирать письмо, горестно кладет голову на клавиатуру. На мониторе — беспорядочные буквы, которые он нажал головой. Паша мотает головой по клавиатуре, негромко стонет. От сочетания нажатых клавиш письмо отправляется. На мониторе появляется надпись: «Письмо отправлено».

Паша с наушниками на шее стоит в лифте, двери уже почти закрываются, но в этот момент в лифт вбегает Анжелика в очках.

Двери закрываются, прищемив ей юбку. Паша и Анжелика — с портфелями — собираются в школу. Анжелика, стараясь не встречаться с Пашей взглядами, натягивает на руки перчатки. Паша только собирался надеть наушники, как замечает — на одну руку Анжелика надевает простую черную перчатку, а на другую — перчатку с разноцветными пальцами. Паша всматривается в лицо Анжелики. Анжелика смущается. Тогда Паша смотрит на ее отражение в зеркале. В отражении он внезапно видит Анжелику-2, фотография

которой висит у него над монитором. Не успевает он зафиксировать это, как лифт останавливается, двери открываются, и Анжелика выбегает из лифта — а вместе с ней исчезает и отражение. Паша шокирован. Он стоит в лифте, пока в нем не закрываются двери. Паша нажимает на кнопку и едет вверх.

Паша перед дверью Анжелики. Он достает из портфеля перчатку с разноцветными пальцами, из перчатки — ключи. Вставляет ключ в скважину. Ключ подходит. Паша поворачивает ключ, и дверь открывается.

Паша, крадучись, входит в квартиру Паши-2 и Анжелики-2. Те же обои, только старые, та же мебель. Только нет цветов. Паша минует прихожую, заходит в комнату. В комнате — другая обстановка. У окна — стол с компьютером. Паша озирается и замечает, что в комнате очень много фотографий. Это фотографии Анжелики-2. Одна из них, точно такая, как та, которая висит у него над монитором, стоит на пианино в траурной рамке и с траурной лентой. Паша потрясен. За его спиной раздается какой-то шум, он оборачивается. На пороге комнаты стоит Анжелика, смотрит на Пашу, открыв рот.

П а ш а. Сука! Сука! Ненавижу!!!

Паша швыряет в Анжелику ключи и перчатку с разноцветными пальцами и убегает из квартиры, хлопнув дверью.

Паша бежит вниз по лестнице, чуть не сбив с ног Людмилу, которая несет пешком наверх пакеты с продуктами — хлеб, молоко, колбаса торчит из пакета. Лицо Паши искажено, по дороге он судорожно надевает наушники, включает плейер. И бежит, бежит, а лестница все не кончается. Звучит панкрок на немецком языке.

Весна. Солнечно. Тепло. Люди в плащах и без шапок. Кое-где лужи — видимо, не так давно сошел снег. По улице идет девушка, в ней не было бы ничего странного, если бы на ее ботинки не были надеты ярко-синие бахилы. Это Анжелика-2. Она молода, красива, счастлива и даже не замечает, что забыла снять бахилы. На нее оборачиваются люди, она всем улыбается. Гладит собаку, пробегающую мимо, и собака увязывается за ней. Анжелика-2 достает из кармана половину шоколадки в шуршащей фольге и кладет кусочек себе в рот, а еще кусочек кидает собаке. Идет дальше, глядя в ясное весеннее небо. Из рукавов Анжелики-2 висят на резинках две перчатки с разноцветными пальцами.

Анжелика-2, по-прежнему в бахилах, открывает ключом дверь той же самой квартиры, в которой прежде жили Анжелика-2 и Паша-2. Входит в квартиру.

В квартире ремонт. От прежней обстановки не осталось и следа. Свет из комнаты заливает и прихожую. Анжелика-2 входит в прихожую, ей навстречу выходит заспанный Паша-2 в измазанной краской одежде. Он протирает глаза рукой, испачканной в краске, отчего лицо тоже пачкается. Анжелика-2 смеется. Они целуют друг друга, стараясь не прикасаться одеждой, на лице Анжелики-2 тоже появляется пятно от краски.

А н ж е л и к а - 2. Ну сколько можно спать, соня... Так ты все проспишь.

П а ш а - 2. Что, например?

А н ж е л и к а - 2. А то. Что у нас будет ребенок.

Паша-2 замирает, глядя на Анжелику-2. Потом вдруг хватает ее в охапку, немедленно измазав в краске всю ее одежду, поднимает ее на руки — на ее ногах мелькают синие бахилы... перчатки с разноцветными пальцами разлетаются в разные стороны. Они смеются, обнимаются, целуются, пачкаются. Свет из комнаты заливает прихожую и постепенно выбеливает картинку. Скоро остается только белый свет.

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Evgeny Gusyatinsky — Lev Karakhan
Champion games
Cannes-2009.

Zara Abdullayeva
Communion
Review of Michael Haneke's DAS WEISSE BAND (Austria — Germany — France — Italy).

Oleg Zintsov
Thieves' cant
Review of Jacques Audiard's UN PROPHETE (France — Italy).

Ksenia Rozhdestvenskaya
Dog's heat
Review of Yorgos Lanthimos' KYNODONTAS (Greece).

Yorgos Lanthimos:
«Freedom is the most important in work»
Interview by Ksenia Rozhdestvenskaya.

Anton Dolin
Lynch law
Review of Lars von Trier's ANTICHRIST (Denmark — Germany — France — Sweden — Italy — Poland).

Stas Tyrkin
Ordinary crime
Review of Lars von Trier's ANTICHRIST.

Lars von Trier:
«I dared to challenge logic»
On ANTICHRIST.

Andrei Plakhov
Mantra
Review of Brillante Mendoza's KINATAY (Philippines — France).

Marina Drozdova
...Deep-ruby
Review of Park Chan-Wook's BAK-JWI (South Korea).

Elena Plakhova
Visage as art
Review of Tsai Ming-liang's VISAGE (France — Taiwan — Belgium — Netherlands).

Igor Sukmanov
Sardine with jam
Review of Alain Resnais' LES HERBES FOLLES (France — Italy).

Anton Dolin
Not far from paradise
Review of Pete Docter's UP (USA).

Nina Tsyrkun
Factory of illusion
Review of Quentin Tarantino's INGLOURIOUS BASTERDS (USA — Germany).

Quentin Tarantino:
«My film is entertainment!»

Georgy Puzenkov
Not «non-commercial art»
On contemporary art promotion.

Dmitry Desyaterik
Heriticon
Portrayal of Charlotte Gainsbourg.

Christoph Waltz
An Austrian in Hollywood
Interview by Marius Zekri.

Maria Kuvshinova
Religious and atheistic
Cannes-2009, spiritual quest.

Hanna Patterson, Nathan Fletcher
(Non)freedom of choice
Distribution of art-house in England.

Oleg Kovalov
Mousetrap
On Lev Kuleshov's THE GREAT COMFORTER and the great comforter Maxim Gorky.

Raisa Fomina
Semblance and reality
Interview by Elena Paisova

State and art-house — no cooperation.

Anton Mazurov
Laws of physics
Interview by Elena Paisova
Ways of art-house in Russia.

Eric Lagesse:
«Box-office is done by auteurs»
Interview by Tatyana Kirianova
How to promote Russian cinema for the French screens.

Evgeny Maizel
Disaster of Communism
LiveJournal as the mirror of Russian evolution.

Nana Grinstein
To be
A script.

09-47416

14 ОКТ 2009

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-2302, 614-0657. **Факс** (495) 614-3491
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 07.09.09. Подп. к печати 18.09.09
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,47
Заказ 1163. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефон для справок: (495) 614-2302, 614-0657.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
10, Stary PPetrovsky-Razumovzky dr. Moscow, Russia 125319
Tel. (495) 614-23-02, 614-0657
Fax (495) 614-3491
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

Анжела
рублёвская

Фендер
городской

Колье с цветами
– 15 000 руб., авторская работа, Бельгия

Значки
– 100 руб. кажд музыкальная барахолка

Майка *– 350 руб., порвал сам, сетевой магазин*

Шифоновое платье
– 2000 евро, коллекция pret-a-porter, Париж

Браслет *– 400 руб подарок фанатки*

сериал
нового поколения

Барвиха

премьера в октябре

Джинсы *– 500 руб., секонд-хенд*

Босоножки из кожи и шелка,
– 500 евро, Париж

Кеды *– 1100 руб., торговый центр рядом с домом*

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.АРТЮХ, А.ГЕРМАНА-МЛАДШЕГО, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДОНДУРЕЯ, Н.ЗАРХИ, О.ЗИНЦОВА, О.КОВАЛОВА, А.МИТТЫ, Д.САВЕЛЬЕВА, С.СНЕЖКИНА, Н.ХОМЕРИКИ, Н.ЦЫРКУН, К.ШИПЕНКО

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Русская «новая волна»
Культура после Стены

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

СОЧИ-2009
«АННА КАРЕНИНА» Сергея Соловьева
«ОДНА ВОЙНА» Веры Глаголевой

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
АВДОТЬЯ СМИРНОВА
ЛАРИСА МАЛЮКОВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ИВАН ВЫРЫПАЕВ
ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ
ПЕНЕЛОПА КРУС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

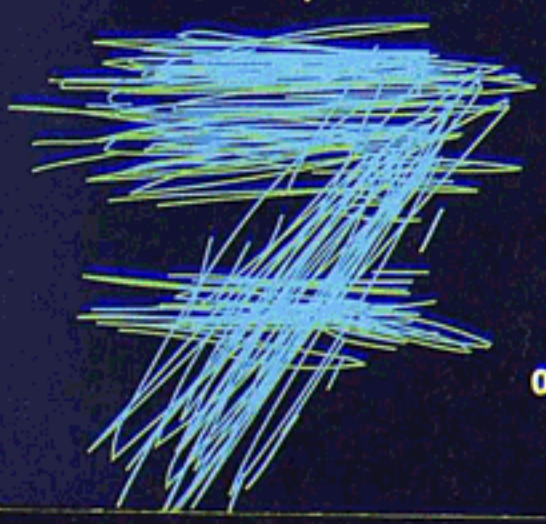
«Как мы готовили кризис в кино». Сочи: «круглый стол» продюсеров
Голливуд: новое начало

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Государственная дума: кинематографисты о кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ: уловки профессии
Какое телевидение, такая и жизнь. «Круглый стол»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Ярослава Пулинович. Я НЕ ВЕРНУСЬ